yeni sinema

7
sinema dergisi
haziran 1967
sayısı dört lira

cannes 67 sinema ve öbür sanatlar: roman, şiir, tiyatro, mimarî, resim



yeni sinema 7

yıl 2 sayı 7 haziran 1967

içindekiler

sinema ve öbür sanatlar/yeni sinema

haberler notları/abidin dino - haberler sinematek haberleri.

yazılar pier paolo pasolini/senaryo: başka bir yapıya yönelen bir yapı/itah eroğlu - ece ayhan/sinema ve şiir - cevat çapan/tehlikeli ilişkiler/tiyatro ve sinema - raymond durgnat/film gözü/afife batur, selçuk batur

kaynaklar agâh özgüç/28 mart'tan 8 mayıs'a kadar çevrilen türk filmleri listesi.

açık oturum yuvarlak masa 2 sinema resim ilişkileri/özer kabaş, onat kutlar, tansuğ, ömer uluç, yılmaz zenger

filmler tanju akerson/isveç'e nokta/o hep benimle, çocuk arabası, sevmek - giovanni scognamillo/vadim'i yakmalı mı?/tehlikeli aşklar jak şalom/XIV Louis'nin iktidarı ele geçirişi.

1 nisan - 15 mayıs arasında çıkan ya da sinematek'te gösterilen filmler

değerlendirme

kapaklar ön vanessa redgrave, michelangelo antonioni'nin blow-up/büyültme adlı filminde.
arka pia degermark ve thommy berggren, bo widerberg'in elvira madigan adlı filminde.

yeni inema sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi: inematek adına şakir eczacıbaşı yazı işleri sorumlu müdürü: hüseyin hacıbaşıoğlu yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom kapak düdoğan türker dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir yönetim yeri: mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / İstanbul ankara temsilcisi: asaf köksal ankara bürosu / meşrutiyet cad, altın han 20-22, ankara her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / istanbul sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır dizgi, baskı: çeltüt matbaacılık — baskı tarihi 6 haziran 1967

sinema
ve
öbür sanatlar

En çetin savaşlarını geçen yüzyılda veren «sanat türlerinin bağımsızlığı» kuramı günümüzde önemini oldukça yitirmiş gibidir. Şiiri hikâyeden, hikâyeyi romandan, romanı denemeden ayırma çabaları, şiirde müzik ögelerine, oyunda edebiyat ögelerine, edebiyatta resim ögelerine düşmanca bakma alışkanlığı yavaş yavaş terkedildi. Kendi kurallarını adeta yıkmak amacıyla koyan sanatçı, bu bağımsızlık kuralını da pek önemsemiyor artık. Sinema, yedinci ve - şimdilik - son yaratılan sanat oluşundan gelen bir umursamazlık, bütün bu bağımsızlık kaygılarını bir yana bırakıp kendinden önceki bütün sanatların araçlarını kullanmaktadır. Bu yüzden sinemanın öbür sanatlarla olan ilişkileri, örneğin mimarinin dansla ya da romanın heykelle olan ilişkilerinden daha dolaysız, daha sıkıdır. Sinemanın bir sanat olduğunu tanıtlamaya çalışan erken dönem sinema yazarları daha çok bu yeni sanatı eskilerinden ayıran özellikler üzerinde durdular, sinemanın bağımsız bir anlatım aracı olduğunu, ve her sanat gibi onun da yalnızca kendisine özgü anlatım birimleri bulunduğunu ortaya koymak için emek harcadılar. Oysa bugün bu türden korkulara, komplekslere yer yoktur. Sinemanın bir sanat olduğu, hem de sanatların en etkilisi olduğu gün gibi ortada. Bugün, tam tersine, sinema ile öbür sanatlar arasındaki ilişkiler «yakınlık» ilişkileri, «pozitif» ilişkiler olarak ele alınıyor. Bu yüzden «Yeni Sinema» nın bu sayısını, bu ilişkilerin olanaklar ölçüsünde araştırılmasına ayırdık.

Öbür yandan bu konunun, özellikle ülkemizde büyük bir önemi bulunduğuna inanıyoruz. Çünkü hep bilinir, sanatların büyük açılma ve gelişme dönemlerinde çeşitli türlerdeki çıkışlar ve değişik alanların yaratıcıları birbirlerini derinden etkilemişler, atılımlarında birbirlerine destek olmuşlardır. Rönesans'ın resim, müzik ve heykel ustaları klâsik tiyatro ile şiir; romantik çağın ozanları, ressamları ve müzikçileri; dışavurumcu dekorlar, romanlar, şiirler; gerçeküstücü Dali, Picasso, Bunuel, Breton; ve sonunda günümüzün genç ustaları, yani «Yeni Roman» cılar, «Yeni Dalga» cılar, genç ozanlar, ressamlar sanatın belirli bir çağını elbirliğiyle yarattılar. Ülkelerin ulusal sanatları da böyledir. Bir ülkenin ulusal sanatına yön veren kuşağın şairleri, ressamları, besteci ve romancıları arasında çok derin ilişkilerin kurulmuş olduğunu görürüz. Türkiyede ise çoğunlukla garip uzaklıklar görülür değişik alanlar arasında. Bir çağdaş bestecinin edebiyat seçimlerinin ta servetifünunda kaldığına, ünlü bir yönetmenin resim beğenisinin yemek odası natürmort'larına yöneldiğine, bir genç ozanın müzik gereksinmesini piyasa ezgileri ile körlettiğine sık sık tanık oluruz.

Özellikle sinema alanında bu ilişkilerin daha da büyük bir önem kazandığına inanıyoruz. Alıcının mutlak anlamdaki nesnelliği yüzünden her zaman bir basit ayna olmak tehlikesiyle karşı karşıya olan Sinema, yüz yıla yaklaşan geleneği içinde hep öbür ana sanatların anlatım özgürlüğüne, doğayı sanatçının gözüyle ve kişisel bir biçimde anlatabilme olanağına kavuşmak için çaba göstermiştir. Bu yüzden çerçeveleme ve görüntü düzeninde resmin, konuşmalarda edebiyatın, seslerde müziğin, kurguda mimarinin, dramatik kuruluşta tiyatronun biçimlerinden değilse bile en azından kavram ve deneylerinden yararlanmak sinema için kaçınılmaz olmuştur. Ülkemizde sinemacı çoğunlukla bu ilişkilere yan çizmiştir. Sinemanın özel dili içinde ilk bakışta farkedilmeyen resim, düzyazı, şiir ve müzik deneylerini bir yana bırakalım, yukarda sözünü ettiğimiz daha basit kaygılar bile yerli sinemanın ilgi alanının dışında kalmıştır. Oysa yaratılacak ulusal Türk sinemasının, ancak öbür sanatların olgunlaştırılmış deneylerine paralel bir yolda kurulabileceğine inanıyoruz. Bu yüzden, bu özel sayımızda bir yandan sinemanın öbür sanatlarla olan kuramsal ve genel sorunlarına yer verirken, bir yandan da ulusal sinema, resim, edebiyat sanatları arasında şimdi varolan ya da ilerde kurulacak ilişkilere özel bir dikkatle eğildik.

Elinizdeki sayının, ele aldığımız konuyu eksiksiz incelediğini, söylenecek her şeyi söylediğini ileri sürecek değiliz. Bir başlangıçtır bu. İlerdeki sayılarımızda aynı konulara yeniden dönmek dileğindeyiz.

cannes notları

abidin dino

— Cannes Film Şenliği, bugün ister siyaset, ister spor, ister sanat konusunda olsun, bütün büyük toplantı gösteriler gibi, bir canavar. Başdöndürücü teknikle kurulmuş, dünya çapında ilişkiler makinası. Foto, teleks, televizyon, basın konferansları, çalışma yerleri, dinlenme yerleri, karşılaşma, uğurlama, tartışma, birkaç dilde çeviri, basılmış bilgi, bildiri v.s.... Uzmanlaşmış bir iş..

— Sabah saat 10'da, James Joyse-un **«Ulysses»** romanından bir film yapmaya kalkışan Mister Strick'in basın konferansı. Adam festivalzede, ama belâsını aramış. Joyce'u çevirebilecek kimse yok sanıyorum. Olabilir günün birinde, bugün yok, diyorum. Joyce'u ezbere bilen Eisenstein bile, belki veremezdi Ulysses'in kuruluş çapraşıklığını.

Konu başka, Mister Strick'in tasası haklı; filmi, şenliğin baş sorunlusu M. Le Bret tarafından seçilmiş. Değişiklik istenmemiş. Derken ikinci gösteride bir de bakmış ki yönetmen, Fransızca resimaltları, yer yer, kaba siyah kalemle çizilmiş. Strick filmi durdurmak için projeksiyon odasına fırlamış, fakat tepkisi önceden hesaplanmış olmalı ki, iri yarı görevliler tarafından projeksiyon odasından, ta alt kata kadar «püskürtülmüş»..

Diyor ki Strick, bir filmi beğenmeyen, şu ya da bu yönünü tutmayan kişiler, filmi almazlar, göstermezler, kendi bilecekleri iş; fakat idareciler, film tüccarları, sinemacılar, şunu iyice kafalarına koysunlar ki, filme ilişme hakkı yalnız yönetmene aittir.

— Tek çare: Senaristlerin, yönetmenlerin, oyuncuların, uluslararası bir film yasası için her ülkede birden harekete geçmeleri.

— **«Yabancılar oteli»** ni seyrettim. Çek filmi. Yönetmen, besbelli ki, Kafka ile Fellini'ye hayran. Altından kalkamamış böylesine iki sevginin.

— **«Mutlu Çingenelere Bile Rastladım»**, Yugoslav filmi, beğenildi, çok iyi «iş» yapacağı, Blue Bar'daki sert suratlı, kara gözlüklü kalantorlar tarafından bile kesin olarak kabul edildi.

— **«Pazartesi Çocuğu»** Arjantin filmi, Çeviren Torre Nilsson. Aktörler pişkin Amerikalı oyuncular, film tekniği olarak, geleneksel Amerikan tekniği, yenilik yok. Fakat yeni olan şey, konu ve Amerika'ya saldırıdaki cesaret.

Konuyu özetlemek gerekirse, yaşlıca zengin Amerikalı karı koca ile 11 yaşlarındaki şımarık kızları, Porto Riko'da bir doğa âfetine tutulmuş yerlilerin seli ortasında, koskoca otomobilleri ile dolaşıp dururlar. Bu turistlerin üçü de sinir hastası. Baba yanlışlıkla, küçük kızın bir kuklasını Porto Riko'lu «felâketzedelere» hediye etmiştir. Oysa o kukla bulunmadıkça, isterik küçük kız nefes aldırmayacaktır kimseye. Amerikalı aile ile Porto Riko'lu halkın apayrı dünyaları, bir etnoloji bilgini dürüstlüğü ile verilmiş.

— **«Larghetto»**, Polonya filmi, üç kişi arasında ilişkiler, satranç partisi etrafında dönen bir film, bir kadın iki erkek, oyun üstüne oyun, «klâsik üçgen».. Fakat siyah beyazın kalitesine, yönetmenlik ustalığına aktörlerin doğal oyununa diyecek yok.

— **«Elvira Madigan»**, İsveç filmi. Asker kaçağı bir genç «asılzade» subayı ile ip cambazı bir kızın aşk serüveni. Karısını ve çocuklarını bırakan subayla, sirk arkadaşlarını bırakan kız, desteksiz ve parasız gizlenirler, açlıktan kırlarda ot yiyecek hale gelinceye kadar dayanırlar, sonunda intihar ederler. Bu filmin operatörüne selâm olsun. Soluk, hafif renklerle, öylesine bir duygu veriyor ki, pek önemli olmayan film, sırf bu yüzden görülmeye değer.

— **«Privilege»** yarışma dışı ilk önemli film. Bu yaz Londra'da genç yönetmen Peter Watkins'in atom bombası üstüne filmini seyretmiştim. Bütün seyirciler gibi, benim de başıma dünyayı yıktı. Öylesine «şiddetli» bir doğruluk ki yer yüzünde bütün hükümetler filmi halka göstermeli. Daha doğrusu tersine: Bütün halklar, hükümet adamlarına bu filmi göstermeli..

Watkins'in ikinci filmine umut ve biraz korku ile gittim, etrafımda sinema meraklıları da aynı durumda, ya aynı güçte değilse yeni film, üzücü olacak.. Hemen haber vereyim, ikinci Watkins kusur dolu, çok önemli ve başarılı bir film. Watkins-in elinde sinema kafanıza vuran bir çekiç, beğenme ölçüleri dışında, hırçın bir saldırı.

Konuyu özetlemek zor; yakın bir gelecekte İngiltere'deki iki geleneksel parti birbiri ile birleşmiş bulunacak, halkoyu büyük iş adamlarının elinde büsbütün oyuncaklaşacak. Halkı sersemletme makinasının en önemlisi, ünlü bir delikanlı türkücü etrafında yaratılan tapma salgınıdır. Radyo, televizyon ve plâklarla deliye dönmüş, sevgi nöbetleri geçiren İngiliz milleti, genç türkücünün her dediğini yerine getirecek, ona tapacak hâle gelmiştir. İş çevreleri, kişiliğini kaybetmiş büyük kalabalıkları büsbütün ele geçirmek için, papazlarla birlikte türkücüye dindarlık kampanyası açtıracaklar, artık eskiden olduğu gibi hapislere düşmüş kötü genç olarak değil, İsa'ya gönül vermiş bir «tövbekâr» olarak türkü söyleyecek. Moda, müzik, bütün yaşantı yeni baştan düzenleniyor. Bu «inkilâbı» ha-

zırlayanlar sonuçtan emin, ne var ki genç türkücü, oynadığı oyun altında ezilmektedir, özel hayatı kalmamıştır, çıkarlar örgüsü, onu suyu sıkılmış bir limon haline getirmiştir, âdeta zorla, kocaman bir stadyumda İsa etrafında toplanmağa çağıran türküsünü söyler, İngiltere halkı akın akın tekrar kiliselere dönecektir. Genç türkücü, onu kutlamak için toplanan yardakçılarına televizyon makinalarının önünde şunları söyler: «Sahtekârım, sahtekârsınız ve beni sahtekâr yapan sizlersiniz..» Bir iki gün içinde, genç «mesih» in efsanesi yıkılıverir, başka bir tapılacak kişi aranacaktır. Acı film, doğru film. Ne yazık ki, başoyuncusu bence zayıf, türküleri de pek sarmadı.

Watkins'in isterik kalabalık sahneleri, stadyumda nazi toplantılarını andıran İsa gecesi, hırslı kamera hareketleri, renk arayışları sıralamayı bile gereksiz bulduğum birçok yetersizlikleri unutturuyor. Film, etkili, sarsıcı, kavgacı.

— **«Artık Büyük Bir Çocuksun»,** Amerikan filmi. Olmasa da olur.

— **«Anlaşılmayan»,** İtalyan filmi, anlaşılacak bir tarafı yok, kötü sadece.

— **«Savaş ve Barış»,** Sovyet filmi, görmedim. Neden mi? Çünkü Moskova'da, genç yönetmenlerin yepyeni nitelikte filmleri kutularda bekliyor. Cannes şenliğine ya da Venedik'e seyirciyi şaşırtacak güçte olan gönderilmiyor da, eski reçetelerle yapılmış, «tehlikesiz», akademik, tadı çoktan kaçmış besiler sunuluyor.

— Dün akşamüstü, Cannes'in küçük bir sinemasında «On Bin Güneş» in gösterileceğini duyunca tekrar canlanıp günümün üçüncü film seansına daldım. Bu Macar filmi, eleştirmeci dostum Cournot'nun dediği kadar önemli. Konu, devrimden önce ve sonra bir Macar köyü. «Propaganda» nın eseri yok, her şey sadelik içinde büyük bir cesaretle anlatılmış. 56 ayaklanması bile dürüst bir açıklık içinde yerini almış. Bu siyah beyaz film, yeni sinemanın kımıldayıcı kamerası yerine, tersine dural kamerayı son kerteye kadar götürmüş, fakat ne yaman bir ustalıkla!

ŞENLİĞE KATILAN ÜLKELER VE FİLMLERİ

CEZAYİR: **Le Vent des Aurés**/Aurés dağlarındaki rüzgâr (Uzun Metrajlı)
ALMANYA **Die Widerrechtliche Ausübung der Astronomie** / Astronominin gayrimeşru uygulaması (Kısa metrajlı) **Mord Und Totschlag**/Ne pahasına olursa olsun yaşamak (U.M.)
ARJANTİN **Monday's Child** / Pazartesi Çocuğu (U. M.)
BELÇİKA **Dada** (K. M.)
BREZİLYA **Terra em Transe**/Toprağın Değişimi (Çağrılı Film U. M.)
KANADA **Jouets**/oyuncaklar (K. M.)
Crunch - Crunch (K. M.)
DANİMARKA **Den Rode Kappe** / Kızıl Palto (U. M.)
İSPANYA **El Ultimo Encuentro** / Son Karşılaşma (U. M.)
A.B.D. **Herb Alpert and the Tijuana Brass Double Feature** (K. M.)
You're A Big Boy Now / Artık Büyük Bir Çocuksun (U. M.)
FRANSA **Restauration du Grand Trianon** / Büyük Trianon'un Onarılışı (Yarışma Dışı K. M.)
Gloire à Félix Tournachon / Félix Tournachon'a Övünce (K. M.)
Versailles (K. M.)
J'ai Tué Raspoutine / Rasputin'i Ben Öldürdüm (Yarışma Dışı U. M.)
Jeu de Massacre / Katliam Oyunu (U. M.)
Mon Amour, Mon Amour / Aşkım, Aşkım (U. M.)
Mouchette (U. M.)
İNGİLTERE **Opus** (K. M.)
Accident / Kaza (U. M.)
Blow Up / Büyültme (U. M.)
Ulysses / Ülis (U. M.)
Privilege / Ayrıcalık (Yarışma Dışı U. M.)
MACARİSTAN **Naplo** / Günlük (K. M.)
Tizezer Nap / On bin Güneş (U. M.)
İSRAİL **Three Days and a Child** / Üç Gün Ve Bir Çocuk (U. M.)
İTALYA **A Ciascuno Il Suo** / Herkese Kendi Borcu (U. M.)
L'Immorale / Ahlâksız (U. M.)
L'Incompreso / Anlaşılmamış (U. M.)
La Tana (K. M.)
MEKSİKA **Pedro Paramo** (U. M.)
Remedios Varo (K. M.)
HOLLANDA **Ciel De Hollande** / Hollanda Göğü (K. M.)
POLONYA **Larghetto** (K. M.)
İSVEÇ **Elvira Madigan** (U. M.)
İSVİÇRE **L'Inconnu de Shandigor** / Shandigor'un Bilinmeyen Adamı (U. M.)
ÇEKOSLOVAKYA **Insitne Umenie** / Saf Sanat (K. M.)
Hotel Pro Cizince / Yabancılar İçin Otel (U. M.)
Ostre Sledovani Vlaki / Sımsıkı Kontrol Edilen Trenler (Yarışma Dışı U. M.)
SOVYETLER BİRLİĞİ **Voina I Mir** / Savaş ve Barış (Yarışma Dışı U. M.)
Katerina Izmailova (U. M.)
YUGOSLAVYA **Jedan Plus Jedan Jeste Tri** / Bir, bir daha üç eder (K. M.)
Skupljaci Perja / Mutlu Çingenelere bile rastladım (U. M.)
UNESCO **«The World Saves Abu Simbel** / Dünya Abu Simbel'i Kurtarıyor (Yarışma dışı K. M.)

ödüller

Büyük ödül Blow - up / Büyültme
En iyi erkek oyuncu Oddet Kotler (Üç Gün ve Bir Çocuk)
En iyi kadın oyuncu Pia Degermark (Elvira Madigan)
En başarılı yönetmen Muhammed Lahtar Hamina (Aurès Dağlarındaki Rüzgâr)
Jüri Özel Ödülü Accident / Kaza
Skuplyaci Perja / Mutlu Çingenelere Bile Rastladım.

Köyün durgun gibi görünen yaşamı ve insanları, Brecht'in seveceği bir tablo sırası ile, ardarda dizilmiş, Balaban'ın ilk tablolarını andıran bir sadelik içinde, her şey söylenmiş. «Yeni» Sinemanın «cilvelerinden» sonra, tertemiz bir nefes aldım. Bu gidişle sosyalist sinema, başa geçebilir. Yeni bir aşamaya giriyoruz. Ne demek istediğimi başka bir yazıda etraflıca söylemeğe çalışacağım. Klâsik sinema tekniğini bellediği varsayımı ile, bugün Türk sinemasının karşılaştığı yeni sorunları tartışmak istiyorum.

— **«Ores Dağlarının Rüzgârı».** Cezayir filmi. Ana, oğul, devrim, emperyalizm Bilgili, değerli bir çalışma, Fransa'da gösterilen, Fransızlarla mücadeleyi hatırlatan, hem de yeni dinmiş bir kavgayı destanlaştıran bu film, fransız seyircisi tarafından saygı ile seyredildi. Muhammed Lahtar Hamina belki bir ödül kazanmayacak fakat memleketini ve sanatını içtenlikle alkışlattı.

— **«Kaza»,** İngiliz filmi. Losey usta inandırıcı bir yönetmen. Nedense sevmem yaptıklarını, gerçekten yenilik getirdiğini sanmıyorum.

— **«Üç gün ve bir çocuk».** İsrail filmi. Taze bir çıkış tekniği. İyi oyuncular. İnandırıcılığını yer yer yitiren bir konu; eski bir sevgilisinin küçük çocuğu ile üç gün geçiren bir delikanlının, kâh sevgi, kâh hırs nöbetleri. Zorlanmış.

— **«Sımsıkı Kontrol Edilen Trenler».** Çekoslovak filmi. Şenliğin en başarılı filmlerinden biri. İkinci Dünya Savaşında, küçük bir istasyonda geçer. Haçek, Çapek geleneğinden gelen, yaazr Hrabar'ın Çek alaycılığı içinde yarattığı nefis tipler.

Genç bir demiryolcu olan filmin başkişisi, kızlara duygularını anlatacağı sırada fazla heyecanlanmaktan, kısa kesiyor erkeklik deneylerini. İntihar ediyor. Kurtarılıyor. Mukavemet hareketinden gelen bir kız, genç demiryolcuya hem Almanların silâh yüklü bir trenini patlatacak saatli bombayı nasıl kullanacağını gösteriyor, hem de sevişmeyi öğretiyor. Erkekliğine kavuşmuş delikanlı, komik sahneler içinde düşman trenini uçuracak, trenle birlikte kendi de yokolacaktır. Gülümseme ile dram öylesine güçlü bir karmaya varmış ki, festival yöneticisi M. Le Bret bu filmi «yarışma dışı» seçmeseydi, jüriden oy almasına şaşmazdım. Filmden çıkınca dertlendim. Hrabar'dan daha güçlü, Aziz Nesin adında bir yazarımız var. Kendi başına tâ Nasreddin Hoca'dan gelme bir acı gülme türünün yaratıcısı. 40 filmi besler buluşları. Türk sinemasının en önemli desteği olabilirdi bu sanatçı, hem sırf senaryo yazmakla değil, çekicilere belirli bir çalışma biçimi öğreterek (teknik değil, «anlayış» bakımından). Harcıyoruz Aziz Nesin'i, eserine el sürmeyi bile gereksiz buluyoruz sinema sanatımızda. Ayıp!.

— **«Büyültme»** Antonioni, fakat İngiliz filmi. Yarışma favorisi. Gösterinin ertesi günü basın göklere çıkardı. Bence bütün ustalığına karşın önemli bir yapıt değil. Genç ve ünlü bir Londralı fotoğrafçının kısa bir serüveni. Önce farkına varmadan, sonra da agrandismanları yapınca, bir cinayetin belgelerini ele geçirdiğini anlıyor. Bir kadın fotoğrafları geri almak için ona kendini veriyor.

Sonunda ceset de, kadın da, fotoğrafla da ortadan kayboluyor, topsuz ve raketsiz oynanan bir tenis partisi karşısında, genç fotoğrafçının, gerçekle düşselin sınırlarını kaybetmesiyle film sona eriyor. Renk, oyun, Londra şehrinin varlığı, filmin olumlu yönleri. Cinayet etrafında dönen olaylar, inandırıcı, sürükleyici, ya da yeni bir nitelik taşımıyor. Belirli bir Londralı kişi çevresi, serserilik, kof yaşam, açık saçıklık karşısında Antonioni, «zina» fotoğraflarını mahkemede fazlası ile seyreden bir yargıca benziyor. Bu çeşit tutum, Hawkins'te de var. Hem ayıplama hem seyirciyi kışkırtma, gelirli bir yöntem! Birincilik bu filme verilirse yazık olacak.

— Şenliğe giren filmlerde, hiç değilse bir yatak sahnesi, nerdeyse «mecburi» durumda. Bu alanda yarışmaya sosyalist memleketlerden birkaçı da girmiş bulunuyor. Bu sahneler öylesine birbirine benziyor ki, filmlerde yer değiştirseler, kimse farkına varmayacak. «Sımsıkı Kontrol Edilen Trenler» filminde de var, bu çeşitten sahneler, fakat konu delikanlının «iktidarsızlığı» olunca, doğal olarak ve alaycı bir anlatımla, yatak işleri bir hayli ileri gidiyor. Ötekilerde ise eklenmiş parçalar, bunlar.

— **«Sevgilim, Sevgilim»,** genç bir kadının çevirdiği (Nadine Trintignant) Fransız filmi. Gebe kalan genç bir kadın, özgür ilişkileri bozulur korkusu ile sevgilisine çocuk beklediğini söylemeğe cesaret edemez, o yüzden aralarında anlaşmazlık ayrılışa kadar varır, sevgi onları tekrar birleştirir sonunda. Bu cılız konu, çok güzel renkler ve iyi aktörler sâyesinde başarılıca sayılabilir. Yönetmen bayan Trintignant sinema yönetimini kavramış.

— Sanırım arta kalan filmler birinci kümelik değil, bununla beraber **«Mouchette»** filmini çok tutanlar var. **«Mutlu Çingenelere Bile Rastladım»** filminin taraftarları epeyce kabarık...

— Şenlik bir Amerikan filmi ile bitecekken, Brigitte Bardot'nun kocası ile M. Le Bret arasında yapılan bir pazarlıktan sonra, Gunther Sachs'in bir Afrika dökümanter'i oynatılacak, buna karşılık Sachs'ın deyimi ile: «Ölü ya da diri olarak, Brigitte şenliğe gelecek». Böylece son bir «beyaz kadın» ticareti ile sona eriyor 1967 şenliği.

HABERLER

1. hisar yarışması

— Robert Kolej Sinema Kulübünün düzenlediği I. Hisar Kısa Film Yarışmasına Katılma süresi bugünlerde dolmuş olacak. Yarışma yöneticileri değerlendirmeye açıklık kazandırmak için ödülleri 16 mm. ile 8 mm. lik iki kategoriye ayrı ayrı vereceklerini açıklamışlardır. 16 mm. lik filmler arasında birinci gelecek filme «Bronz Burç» ödülü ile 2.000.— lık Shell Ödülü, ikinciye 1.000.— lık Shell Ödülü, 8 mm. kategorisinde birinci gelecek filme «Bronz Burç» ödülü ve 1.000.— lık Robert Kolej Sinema Kulübü ödülü, ikinciye 500.— lık Robert Kolej Sinema Kulübü Ödülü verilecektir. Jürinin her iki kategoriden başarılı gördüğü bir filme de 500.— lık James Baldwin ödülü verilecektir. Filmlerin değerlendirilmesi 18-21 Haizran tarihleri arasında, 21 Haziran akşamı saat 21.00 de de kapanış ve ödül dağıtımı törenleri yapılacaktır. Her kategoride birinci olan filmler burada gösterilecektir. Bugüne kadar Jüri üyeliğini kabul edenlerin kimliklerini aşağıda açıklıyoruz: Kuzgun Acar (Tanık Sinema Topluluğu), Emre Çağatay (Türk Film Arşivi), Cevat Çapan (Türk Sinematek Derneği), Alper Doğay (Trabzon Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü), Atilla Dorsay (Eleştirmeci), Onat Kutlar (Türk Sinematek Derneği), Boris Niemann (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Fotoğraf Bölümü), Giovanni Scognamillo (Eleştirmeci), Sami Şekeroğlu (Türk Film Arşivi), Cafer Türkmen (Güzel Sanatlar Akademisi Fotoğraf Bölümü), Atilla Uras (Darüşşafaka Lisesi Sinema Kulübü), M. Sabri Yalım (İzmit Sinema Kulübü), Yılmaz Zenger (İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi). Dağıtılacak ödüller dışında İzmit Sinema Kulübü, Trabzon Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü, Türk Film Arşivi ve Türk Sinematek Derneği özel ödüller vereceklerini bildirmişlerdir.

edinburgh şenliği

21 Edinburgh Film Şenliği bu yıl 20 Ağustos 3 Eylül tarihleri arasında yapılacak. Şenliğe temel düşüncesi özgün olan ve gerçek, günlük yaşantıdan esinlenerek çevrilmiş filmler katılabilecekler. Ancak bu şenliğin bir özelliği yarışmasız oluşu. Katılacak her filme, bunu gösteren bir belge veriliyor yalnızca. Filmlerin 1965 Ağustos'undan önce çevrilmiş olmaları gerekmektedir. Daha önce başka şenliklere katılmış filmlerin katılmalarında bir sakınca yoktur. 35 mm. lik filmlerin her 10 dakikalık bobini için 2 £, 16 mm. lik filmlerin her 10 dakikalık bobini içinse 1 £. girişi ücreti ödenmesi gerekmektedir. Filmlerin yollanma süresi 24 Temmuz tarihinde sona erecek, ayrıca, İngilizce altyazıları bulunmayan filmler şenlik dışında kalacaklardır. Filmlerle ilgili her türlü belgenin yollanma, gümrük masrafları katılanlara aittir.

fransa'dan....

Her yıl dağıtılan Jean Vigo ödülü, bu yıl William Klein'a, filmi **Qui Etes - vous Polly Maggoo / Kimsiniz Polly Maggoo** için verildi. Klein filminde bir mankenin yaşantısını hicivli bir biçimde yansıtıyor. Genç kadının içinde yaşadığı deli-dolu ve yapmacıklı dünya, sonunda özvarlığını öldürecek, ortada yalnızca gösterişi kalacaktır.

Film, görüntüleri, groteskçe parçalanıp dağılmasıyla, (Klein'in çağdaş yaşantı konusunda düşündüklerini yansıtır. Eğer televizyonda 20 programın karmakarışık parçaları aynı anda gösteriliyorsa, bu, televizyon seyircisinin bir gün içinde görebileceğinin kısa bir zaman süresi içinde birleştirilmesi çabasıdır. Ve henüz evlenip kocasının ailesiyle tanıştırılan Polly de konuklarının arasında yemeğe oturduğunda, kimi zaman gerçek, kimi zaman da görüntü olarak televizyona aktarılırsa, konuklar bir gerçek Polly, bir de onun görüntüsüyle konuşurlarsa, televizyonun ne denli alışılmış, günlük yaşantının bir parçası olduğu anlaşılır. Klein bu yaşantının titizlikle seçtiği parçalarını toplayarak seyirciye sunuyor. Bunun için her konuya el atıyor. Örneğin, modern toplumbilim. Polly Maggoo hakkında birtakım şeyler hatırlatabilmek için bir psiko-test yapıyor. Testte önemli olan nokta, verilen cevapların hızının bir metronom yardımıyla ölçülmesi oluyor.

Soru : Kiminle yatmak isterdiniz? Başkan Johnson'la mı, Fidel Castro'yla mı?

Polly : Oh, Fidel Castro'yla.

S : Fidel Castro'ya mı, Wernher Von Braun'la mı?

Polly : Fidel Castro'yla.

S : Castro'yla Georges Brassens'le mi?

P : Georges Brassens'le.

S : Georges Brassens'le mi, Casus Lawrence'le mi?

P : Georges Brassens'le.

S : Brassens'le mi, Cassius Clay'le mi?

P : Clay'le.

S : Clay'le mi, Marcello Mastroianni'yle mi?

P Marcello Mastroianni'yle.

S : Mastroianni'le mi, Cassius Clay'le mi?

P Clay'le.

S : Clay'le mi, Fidel Castro'yla mı?

P : Fidel Castro'yla.

S : İyi, bu iyi işte... Bu kötü.

P : Kötü?

S : Çok kötü.

André Cayatte (Le Dossier Noir / Kara Dosya, Le Passage du Rhin / Ren Geçidi) ünlü şair şarkıcı Jacques Brel'e yapacağ filmde oynaması için teklifte bulunacak. **Les Risques du Métier / Mesleğin riskleri** adını taşıyacak film 14 yaşındaki öğrencisi tarafından kendisini iğfal etmekle itham olunan bir öğretmenin öyküsünü anlatacak.



PERSONA/INGMAR BERGMAN/B. ANDERSSON, L. ULLMAN

Claude Berri'nin Michel Simon'la yaptığı **Le Vieil Homme et l'Enfant/ İhtiyar adam ve çocuk** adlı film Paris'te gösteriliyor. Bütün eleştirmecilerin yargıları çok olumlu film konusunda. Uzun yıllar tiyatro oyunculuğu, kısa film yönetmenliği yapan Berri, etkilendiği kişiler arasında Gorki, Proust, Vigo, Renoir'i gösteriyor. Yaptığı filmin bütün yükünün Michel Simon tarafından taşındığını söyleyen yönetmen bundan sonra bir çeşit otobiyografi olacak Le Cinéma de Papa / Babamın Sineması adlı bir film yapacak.

Robert Enrico (Les Aventuriers, Les Grandes Gueules) yeni bir film çeviriyor: **Tante Zita / Zita Teyze.** Filmin konusu şöyle: 18 yaşında, çinoloji okuyan bir genç kız, Annie, annesi ve Zita teyzesi ile yaşamaktadır. Babası küçükken ölmüştür. Dünyası düzenli, akla yakındır. Birden Zita teyezsi ölür. Annie, içten sevdiği bu kadının yavaş ölümüne tanık olur. Dünyası tersine döner. Ve bir gece, belki de kendinin olabilecek bu ölümü görmemek için Paris sokaklarında kaçmaya çalışır.

amerika mektubu

carl linder

1932'de Miami'de doğan Carl Linder Yeraltı Sineması adıyla da tanınan New York okulu yönetmenlerindendir. 1962 de San Francisco Devlet Kolejini «Yaratıcı Yazarlık» dalında Master derecesiyle bitiren Linder, çoğu renkli olarak çekilmiş birçok 16 mm. filmleri yapmış, bunlar bütün Amerikada, sinemalarda, sanat merkezlerinde ve Üniversitelerde gösterilmiştir. İki kere evlenip ayrılan Carl Linder, bundan böyle «Yeni Sinema» nın ABD muhabiri olarak haber ve yazılar gönderecektir. Filmleri: The Black and White Peacock / Siyah - Beyaz Peacock, Telephonic Dolls / Telefon Bebekleri, The Devil Is Dead / Şeytan Öldü, Skin / Deri, Womancock, Detonation / Patlama, Overflow, Closed Mondays / Pazartesi Günleri Kapalı.



— Son yazısında Jonas Mekas, yeraltı sinemasının yönetmenlerini uyararak, ticariliğin bu sinemaya girmekte olduğunu belirtti. Film yapımcılarının dikkatini çekerek, «Öncü film, çok ilgi çekici ve önemli bir evre geçirmektedir. Her zamankinden daha fazla birlik olmalı ve ticariliğin çekici gözüken yanlarına kanmamalıyız. Yönümüz, kendimize dönük olmalıdır. Topluma seslenen sinema yerine kişisel sinema, toplumun dilediği şeyleri söylemek yerine kendi kendini anlatma, gürültü yerine susmak» demiştir. Bugünün Amerikan felsefesi şu yönde gelişiyor oysa: Onları unutamıyorsan yok et, yok edemiyorsan, satın al. «Onlar» sözcüğüyle yeraltı sinemacıları söz konusu ediliyor. İşte bugünkü durum satın alma yönünde gelişiyor.

— Şu anda büyük kentlerin getto'larında, tanınabilir bir kültürleri olan onbinlerce genç insan yaşamaktadır. Bu harekete yeraltı sineması yönetmenlerinden birçoğu da katılmıştır. Bu grupların çoğu çiftlik arazilerine uzanacak ve küçük, kapalı aşiret toplumlar kuracaklardır. Bunlardan biri olan Maha Lila'nın yaratıcı çalışmaları arasında ışık gösterileri (diapozitif ve filmlerle) var. Bir başka grup da Solux. Ruhsal bakımdan USCO'nun bir alt kuruluşu olan Solux, Arizona'da yerleşmek için toprak satın almaktadır. USCO bu gibi aşiret toplumlar için mükemmel çalışan bir örnektir. Bu harekete yönetmenlerin katkılarını bir başka yazımda belirteceğim.

— Jonas Mekas Uluslararası Gezgin Öncü Sinema Kitaplığı'yla İtalya'da bulunuyor. Beraberinde kendi seçtiği bir film kolleksiyonu ve her yerde hemen kurulabilecek hazır bir kitaplık taşımaktadır. İstanbul'a da uğrayabilir.

— New York'taki ile rekabete girişecek kadar önemli bir yaratıcı film yapımı hareketi geçen yıl California'da ortaya çıkmıştı. Bruce Baillie-nin yönetimindeki Sinematek ve Canyon Sinema Kooperatifi o denli etkili oluyorlar ki, New York yönetmenlerinin çoğu kopyalarını dağıtım için bu sonuncusuna gönderiyorlar.

Denemelerle geçen uzun haftalardan sonra Resnais **Je t'aime, je t'aime / Seni seviyorum, seni seviyorum**'da oynatacağı oyuncuları buldu. 1.69 boyunda, kara gözlü Olga Georges Picot ve Cannes şenliğine Fransa adına katılan Nadine Trintignant'ın filmi Mon Amour, Mon Amour / Sevgilim, Sevgilim'de oynayan Annie Fargue.

Romancı Marguerite Duras, yönetmenliğini yaptığı La Musica'dan sonra yine kendi romanlarından birini, **L'après-midi de M. Andesmas / Bay Andesmas'ın öğleden sonrası'**nı çevirmek niyetinde. Oyuncu olarak Michel Simon'u düşünüyor.

isveç'ten ....

İsveç Film Enstitüsü üyelerinden kurulu 7 kişilik bir jüri aşağıdaki 8 filme 1965/66 yılı teşvik primlerini dağıttı: Bo Widerberg'in **Heja Roland / Bir sürü dert,** Jörn Donner-in **Har Börjar Aventyret / Serüven Burada Başlar,** Lars Görling'in **Tillsammans Med Gunilla / Gunilla'-yla Beraber,** Hans Abramson'un **Ormen / Yılan,** Vilgot Sjöman'ın **Syskonbadd / Kızkardeşim, Sevgilim,** Peter Kylberg'in **Jag / Ben,** Tage Danielsson'un **Att Angöra En Brygga / Nasıl Karaya Çıkılır,** Alf Sjöberg'in **Ön / Ada** adlı filmleri 220.000 435.000 Kuron arasında değişen primler kazandılar. Alf Sjöberg en iyi yönetmen ödülünü alırken, Ormen / Yılan filmindeki oyunu ile Christina Schmollin (Kare John) en iyi kadın oyuncu, Heja Roland / Bir sürü dert filmindeki oyunu ile Thommy Berggren (Barnvagnen) en iy erkek oyuncu ödülünü kazandılar.

Katıldığı Cannes Film Şenliğinde Per Oscarsson'a iyi erkek oyuncu ödülünü kazandıran Sult / Açlık (Bkz. Yeni Sinema 6) adlı filmi yapan Henning Carlsen, Jens August Schade'nin bir romanını perdeye uyguluyor. Filmin adı **Mennesker modes og sod musik opstaar i hjertet / İki insan karşılaşır ve içlerinde tatlı bir müzik doğar.** Film Danimarka'da ve Güney Amerika'da çekilecek. Oyuncular henüz kararlaştırılmış değil.

İlk kez iki İsveç filmi bir Amerikan Ortaklığı tarafından dünyaya dağıtılacak. İsveç Sineması için büyük bir başarı olarak nitelenen bu olayın kahramanları Ingmar Bergman-la United Artist Ortaklığı. Bergman'ın, ikincisi henüz piyasaya çıkmayan iki filmi, **Persona ve Vargtimmen / Kader Saati,** İsveç Film Enstitüsü yönetmeni Harry Schein tarafından yapılan bir anlaşmayla, bu ortaklık tarafından İskandinav ülkeleri Almanya, Avusturya, İsviçre, Hollanda ve İtalya dışındaki ülkelere dağıtılacak.

ve diğerleri

Federico Fellini, Petrone'nin düzyazı şiir karışımı romanı **Satiricon'**u perdeye uygulayacak. Yönetmen, I Vitelloni / Aylâklar'dan bu yana beraber çalışmadığı Alberto Sordi'yi filmde oynatmak istiyor. Yazar tarafından antik Roma düşünülerek yazılmış olaylar, Fellini tarafından günümüzün çağdaş yaşantısına aktarılacak. Böylelikle film bir roman uyarlamasından çok, özgür bir esinlenme olacak. Filmin yapımcısı Franco Cristaldi. Diğer oyuncular henüz belli olmamasına rağmen Claudia Cardinale'nin adı sık sık söyleniyor.

Luigi Zampa, ilk bakışta en azından ilginç gözüken bir oyuncu kadrosuyla çevirdiği **Le Dolce Signore / Tatlı Kadınlar'ı** tamamladı. Filmde Virna Lisi, Marisa Mell, Claudine Auger, Ursula Andress, Mario Adorf, Jean-Pierre Cassel oynuyorlar. Her bakımdan mutlu gözüken, evli dört kadının aslında sürekli buhranlar arasında bocalamalarının ne denli başarılı olarak gösterildiği film vizyona girdiği zaman anlaşılacak.

Bu yıl altı Oscar birden alan Fred Zinnemann'ın sürpriz filmi **Man of All Seasons / Her mevsimin adamı** gösterildiği yerlerde seyirci rekoru kırmaya başladı. Renkli olarak çekilmiş 120 dakikalık filmde en iyi erkek oyuncu Oscar'ını kazanan Paul Scoffield'den başka Wendy Hiller, Leo Mc Kern, Robert Shaw, Orson Welles ve Susannah York oynuyorlar. Kral sekizinci Henry devrinde geçen konuda, baş kişi Sir Thomas Moore'dur. Başlangıçta kendisi, kraliyet yüksek kurulunun üyesi olarak görülür. Başbakan ise Kardinal Wolsey'dir. Wolsey ölünce yerini Sir Thomas Moore alır. Kral kendisini kraliçe Catherine'den ayırıp Anne Boleyn ile evlenmesini mümkün kılacak izni sağlaması konusunda Moore'u ikna etmeye çalışır. Moore, zamanının ender dürüst insanlarından biridir. Katolik olması yüzünden, vicdanına ihanet etmeyi bir an bile aklından geçirmez. Bu durum karşısında Henry Roma ile ilişkilerini koparır, kendisini İngiliz kilisesinin başkanı ilân eder ve Moore'u tutuklar. Tutuklanma nedeni, boşanma emirnamesini halka okumayı reddetmesidir. Bir süre sonra amansız düşmanı Cromwell sahte deliller sağlar ve Moore işkence edilir.

Fahrenheit 451'i yapıncaya kadar iki yıla yakın bir süre film çeviremeyen François Truffaut, bundan böyle sürekli yapıma girişecek gibi. Yakında çekimine başlayacağı **La Mariée Etait En Noir / Gelin Karalar Giyiyordu,** bir önceki filmi gibi İngiliz yapımı olacak. Yapımcı, Tony Richardson'un Türkiye'de dış sahnelerini çektiği Hafif Süvari Alayının Hücumu adlı filmin yapımcısı, Woodfall Ltd. Senaryoyu Truffaut ile daha önce de çalışmış olan Jean-Louis Richard hazırlıyorlar. Yeni evlendikleri kiliseden çıkarken kocası vurularak ölen bir kadının öyküsünü anlatacak filmin başkişisi Jeanne Moreau.

Türk Sinematek Derneği ve Fransız Kültür Merkezi konuğu olarak İstanbul ve Ankara'ya gelen Fransız Sinema Kulüpleri Federasyonu (Fedération Française des Ciné Clubs) başkanı André Rieupeyrout İstanbulda 3 gün kalıp Roberto Rosselini'nin filmi XIV. Louis'nin İktidarı Ele Geçirişi'ni Sinematek üyelerine sundu ve Sinematek Merkezinde düzenlenen bir açık oturumda sinema kulüplerinin kurulması, çalışması ve amaçları konusunda bilgi verdi. Bu açık oturuma Rieupeyrout'dan başka Robert Kolej Sinema Kulübü adına Hasan Akbelen, Darüşşafaka Lisesi Sinema Kulübü adına Atilla Uras, İzmit Sinema Derneği adına Sabri Yalım ve Sinematek adına Onat Kutlar katıldılar.

senaryo: başka yapıya yönelen bir yapı

pier paolo pasolini

Bu sayıda çevrisini yayımladığımız Pier Paolo Pasolini'nin yazısı, «Les Cahiers du Cinéma» nın Aralık 1966'da, «Filim ve Romanda anlatım sorunları» na ayrılmış özel sayısından alınmıştır. Pasolini bu yazısında senaryoyu dilbilimi açısından inceliyor. Ayrıca, Batı'da dilbiliminin en önemli akımı olan Strüktüralizm'e değiniyor, araştırmasında onun terimlerinden yararlanıyor. Bu yüzden, yazıda kullanılan pek alışılmamış terimlerin açıklamalarını, sözü geçen akımın basit ve kısa da olsa tanımlamasını hatırlatmayı gerekli gördük. Bazı Fransızca sözcüklerin Türkçe karşılığı olarak, Türk Dil Kurumunun önediği sözcükleri seçtik. Böylece

İM, «SİGNE» karşılığı oluyor. Dilbilimi için, bize bir şeyler anlatan, haber veren her türlü bildiride anlamı olan en küçük birime İM denir. Bu bir cümle de olabilir, sözcük de olabilir. Ama her şeyden önce, bir anlamı olması gerekir. Örneğin, «el» sözcüğü bir imdir ve bize herhangi bir eli gösterir, hatırlatır; bu hatırlattığı şeye de İMLENEN (signifié) adı verilir.

İMLENEN, min gösterdiği, anlattığı nesne ya da kavramdır (masa, körlük, tehlike gibi.)

Pasolini, yazısında imi, sözcük karşılığında kullanıyor Her sözcük, ya da im anlattığı, ifade ettiği (başka bir deyimle, imlediği) şeye gönderir bizi. Buna im-imlenen ilişkisi denir ve bir yazıyı okurken ya da birisini dinlerken bu işlem sayesinde okuduğumuzu ya da işittiğimizi anlarız. Pasolini senaryoyla ilgili olarak bir başka im-imlenen ilişkisinden sözediyor. Bu ilişki, imi meydana getiren öğelerden birinin aracılığıyla gerçekleştiği için, ilişkiyi açıklamadan önce, sözcük biçimi altında olan imin öğelerini ve birimlerini tanımlayalım.

GRAFEM «Grafème» karşılığıdır ve ifade ettiği anlamı yazılı şekilde iletebilen en küçük birimdir. Ama yazıda, imin bir öğesi anlamında kullanılmıştır ve onun grafik yanını gösterir.

FONEM «Phonème» karşılığıdır ve bir dilbilimi imini meydana getiren en küçük ses birimidir. Örneğin, «bugün bahçeye çıktım» cümlesinin bir birimini alırsak (bahçeye) anlamı olan bu birimin üç ses öğesinden meydana geldiğini yani üç fonemden kurulu olduğunu görürüz. Pasolini yazısında Mallarme'den ve dolayısıyla sembolist şiirden söz ederken ele aldığı fonem, imi meydana getiren ses öğesi olmaktan çıkıyor ve imin (burada sözcüğün) söylenişinde ortaya çıkan ses nağmesinin adı oluyor. Pasolini böylece fonemi de bir im gibi sayıyor, çünkü fonem de, imin yazı şeklinin yanı sıra bizi ikinci bir yoldan imlenene götürüyor.

SİNEM (cinème) karşılığıdır ve yazılı-sesli imin üçüncü temel öğesidir (Pasolini'ye göre). Bir imin, çevrilecek olan filimde görüntü biçimi altında verilmesini sağlayan en küçük görel (visuel) öğedir. Örneğin, «masa» sözcüğü bir imdir ve «masa» yı bize üç yoldan anlatır, bildirir: yazılı yoldan (masa sözcüğünün grafik şekliyle), sesli yoldan (**ma** ve **sa** fonemlerinin yan yana gelerek bir ses nağmesi yaratmasıyla) ve görel yoldan (çevrilecek olan filimde, perdede göreceğimiz masa görüntüsünü kafamızda canlandırarak). İşte bu hayalimizde kurduğumuz görüntü birimine Pasolini «sinem» diyor. Onuimin temel öğelerinden biri sayıyor ama perdeye aktarılacak metinlerde (buna da scéno-texte = sahne-metni adını takıyor) sözcüğün bu görel öğesini başlı başına bir im sayıyor çünkü im bize imleneni yazılı-sesli şekilde verirken bir de sinem aracılığıyla aynı imleneni görel şekilde veriyor. Oysa sinem, filimde görülecek (yani anlatılacak, imlenecek) şeylerin imidir. Bu demektir ki sinem, diğer öğeler olmadan da imleneni anlatabilir, ifade edebilir. Bu durumda sinem, yazılı-sesli dillerde imin bir öğesiyken; sinema dilinde imin ta kendisi oluyor. Pasolini, bu şekilde bağımsızlaşan, diğer öğelere ihtiyacı olmadan bize imleneni veren sineme GÖRÜNTÜ-İM adını takıyor. Görüntü-imi görüntüyle karıştırmamak gerekir Pasolini'ye göre görüntü-imlerin belli bir düzen içinde dizilmeleri **görüntüyü yaratır.**

Yazar bir aralık, görüntü-imine MONAD diyor. Bilindiği gibi monad, Leibniz sistemine göre, varlığı meydana getiren yalın, etken ve bölünmez bir öz demektir. Burada

görüntü-ime bu adı vermekle onun yalın, bölünmez ve kurucu yanını daha çok belirtmiş oluyor.

Pasolini yazının bir yerinde, sinema dilinin dilbilgisinden sözederken İSİMSİ-DİL ve FİİLSİ-DİL (langue nominale ve langue verbale) terimlerini kullanıyor. İsimsi-dil, içinde fiil olmayan cümlelerden kurulu dildir. Örneğin, gazetede: «Büyük skandal: sınırdaki altın kaçakçılığı!» gibi cümlelere sık sık raslanır. Bu cümle isimseldir, fiil olmadan da eylemi anlatır. Fiilsi cümleler de bunun aksine, içinde fiil bulunan cümlelerden kuruludur.

Dil konusuna değinmişken, yazıda sık sık adı geçen ve Türkçe karşılığına ARAÇ-DİL diyebileceğimiz METALANGAGE'ı açıklayalım. Dil üstüne ya da başka bir sistem üstüne yapılan araştırmalar, aynı dilin ya da başka bir dilin aracılığıyla gerçekleşir. Bu durumda incelenen dile KONU-DİL, inceleyen dile de ARAÇ-DİL denir. Örneğin, Türk Dilbilgisi üstüne Almanca yazılmış bir kitabı düşünelim: bu durumda Almanca bir ARAÇ-DİL olur. Türk Dilbilgisi de KONU-DİLdir. Sinema dili için de durum aynıdır. Sinemayı (filmi) başka bir dilin aracılığıyla, örneğin yazılı-sesli dilin sistemini kuran öğelerden yararlanarak inceleyebiliriz. Bunun yanı sıra, sinema dilini meydana getiren öğelerden yararlanarak da filmi eleştirebiliriz.

Yazıda SEMİYOLOJİ sözcüğü kullanılmıştır. Bu terimin bulucusu ünlü dilbilimci F. de Saussure'e göre semiyoloji, toplumsal hayatta imlerin sistemini, nasıl bir yapıya sahip olduklarını, işleyişlerini inceleyen bilim dalıdır. Yalnız burada «im» sözcüğünün anlamı konusunda bir ayrım yapmak gerektir. Dilbiliminde im, en azından sesli olmalıdır, ses yoluyla iletilebilmelidir. Oysa Semiyoloji, sokaktaki trafik işaretlerini, vahşilerin yüzlerine çizdikleri işaretleri ve daha bunun gibi bir sürü gerçek ya da farazi dil sistemlerinin bildiri birimlerini de «im» sayar. Böylelikle sinem, dilbilimi için olmasa bile semiyoloji için birer imdir.

Yazının sonuna doğru Pasolini, statik dilbilimi dalının en önemli akımı olan Strüktüralizm'e değiniyor ve bu akıma özgü terimlerden sözediyor. Adı geçen akımı tanımlamadan önce Strüktüralizm sözcüğü içinde «strüktür» (yapı) kavramının anlamını açıklayalım: Yapı (eski deyimle sistem), birbirleriyle uygun ilişkiler sürdüren öğelerden kurulu bir bütündür. Bir «yapı» dan sözedilebilmesi için, belirli bir ilişkiyle birbirine bağlı en az iki öğenin olması gerektir. Örnek verelim: satranç oyununda, birtakım taşlar çapraz yürür, diğerleri tek kare ilerler, başkaları birkaç kare atlayabilir. Taşların hareketinin belirli şekilde koşullanması, oyunun yapısını meydana getirir.

STRUKTURALİZM, dilbilimci Saussure'ün, bu yüzyılın başında ortaya attığı, gün geçtikçe önem kazanan ve yalnız dilbiliminin değil, antropoloji, psikoloji gibi daha birçak bilim dalının benimsediği bir kuramdır. Bu kurama göre: bir dili meydana getiren öğelerin işlevi (fonksiyonu) birtakım karşıtlıklara dayanır ve yapılar içinde düzenlenir. Yani bir bütünü kuran öğeler, olgular gelişigüzel düzenlenmemiştir. Bunlar tam bir dayanışma düzeni içindedirler ve her öğe diğerlerine bağlıdır, içinde bulunduğu durum, diğer öğelerle olan ilişkisinin sonucudur ve ancak bu ilişki sayesinde o durumda olabilir. Örneğin, satranç oyununda bir taşın belli bir karedeyken önemli bir iş görüp görmemesi, karşı takımın «Şah» ını tehdit edip edememesine bağlıdır; oyunda bir taşın işlevi, kendi yetisine bakmaz, çerçevesindeki taş düzenine göre bir anlam kazanır.

Pasolini yazının sonunda SENKRONİZM ve DİYAKRONİZM'den sözediyor. Bu terimler de Strüktüralizm'in kapsamına girer. Strüktüralist açıdan incelenen sistemin çeşitli öğelerinin, belli bir çevrede, birbirleriyle aynı anda olan ilişkileri araştırılırsa buna SENKRONİK inceleme denir. Bu çeşit araştırmada, öğelerin ya da olguların zaman ve tarih içindeki gelişimleri ve zaman kavramı inceleme konusu dışında kalır, çünkü bu belli evre içinde yapıların gelişmediği (statik olduğu) kabul edilir.

Buna karşılık diyakronik araştırma, bilim olgularını, sistem yapılarını süre ve tarih içindeki gelişimleri açısından inceler. Bu yöntemde öğeler zamana göre değerlendirilir ve aynı anda, aynı evrede varolan öğeler değil de birbirini izleyen, yerini alan öğeler, olgular incelenir, aralarındaki ilişkiler söz konusu olur.

Yazıda bir de SÜREÇ (procès) sözcüğü geçiyor. Senkroniyi tanımlarken, bu yönteme göre «Yapı» nın statik olduğunun kabul edildiğini söylemiştik. Nitekim Pasolini'nin yazısında adı geçen ünlü antropolog Lévi-Stauss da bu görüşün savunucusudur. Buna karşılık Murdock ve Vogt, bu yapının statik kalmayıp «belli bir süreç» içinde olduğunu ileri sürüyorlar. «Süreç» dedikleri, bir gelişme, değişme değildir, bir «hareketi», bir «dinamizm» i ifade eder.

İtah Eroğlu

Edebiyatla sinema arasındaki ilişkiyi senaryo sağlar. Senaryonun aracılık görevini incelemek ya da senaryoyu bir edebiyat eseri gibi eleştirmek beni pek ilgilendirmiyor. Ben burada senaryoyu, **ancak bağımsız bir «teknik» gibi, kendi varlığı içinde düzenli ve tamamlanmış bir eser** gibi ele alacağım. Bir romandan esinlenmemiş ve - şu ya da bu nedenle - perdeye aktarılmamış bir senaryoyu örnek verelim.

Bu durumda yazarın gerçek ve kişisel bir seçimini, yani anlatısal (narrative) bir tekniğin seçimini kolaylıkla dilegetirebilecek bir senaryoyla karşı karşıyayız demektir. Böyle bir eseri değerlendirmek için hangi ölçütleri kullanacağız? Eğer onu bütünüyle «yazı» ya aitmiş gibi göreceksek - yani temel ilkesi senaryo tekniğine göre yazmak olan «bir tip yazı» nın ürünü gibi göreceksek - o zaman bu eseri tıpkı edebiyat ürünlerine yaptığımız gibi değerlendirmek gerekir. Öbür edebiyat eserlerinden tek ayrımı da «yeni bir yazı türü» oluşundan ibaret olacaktır.

Oysa bu tutum bizi yanlış ve keyfi bir eleştiriye götürür. Eğer senaryoda, **çevrilecek olan sinema eserine** (filme) **devamlı telmih** yoksa, ortada bir teknik de yok demektir ve eserin senaryo biçimi yalnızca bahane olur, (zaten şimdiye dek böyle bir şeye raslanmadı). Demek ki bir yazar, bağımsız bir eser yaratmak için senaryo tekniğini benimsemeye karar verirse, «çevrilecek olan» bir sinema eserine telmih yapmayı da kabullenmelidir. Yoksa



P. P. PASOLINI
MAMMA ROMA'nın
çekimi
sırasında

benimsediği teknik uydurmadır - ve o zaman doğrudan doğruya «edebi yazının» geleneksel biçimleri arasına girer. Buna karşılık, «senaryo biçimindeki eserine» yapı olarak, temel öğe olarak, «çevrilecek görsel (visuel) esere telmih» yapmayı seçen yazarın eserinin tipik ve bağımsız olduğu söylenebilir. Buna benzer zorunluklar bütün senaryolarda görülür (belli bir düzeye erişen filimlerin senaryolarında). Yâni bütün senaryolar, belli bir devre içinde, «bağımsız tekniklerdir» ve bu **tekniğin asıl yapısı, çevrilecek olan bir sinema eserine özüntü (intrinsèque) bir telmihtir.** Bu şekilde bağımsız bir teknik olarak düşünülen senaryoyu eleştirme, ne geleneksel eleştiriyle ne de yeni sinema eleştirisi geleneğiyle ilgisi olmayan öyle karmaşık, öyle özel koşullar gerektirecektir ki, sonunda yeni eleştiri terimlerine başvurmak zorunluğu ortaya çıkacaktır. Örneğin, bir senaryoyu incelerken eleştiri dili kullanılabilir mi? Olabilir belki, ama bu dili, öngörmediği birtakım zorunluklara uydurmak gerekecektir. Gerçekten, eğer senaryonun bütünlüğünü yansıtan bir parçanın dokuları üstüne yapılacak araştırma, edebiyat eseri üstüne yapılacak aynı çeşit araştırmayı andırırsa, bu araştırma senaryonun başlıca özelliklerinden birini gözden kaçıracaktır bu da çevrilecek olan sinema eserine telmihtir.

Eserin tümüne benzeyen parçanın gözlemi - bu gözlem bizi, tarihi - kültürel yönden eseri yeniden tanımaya götürür -, bildiğimiz eleştiri ölçüleriyle yapıldığı zaman, hep eksik kalacaktır. Bu eksikliği yaratan şey, biçimin bir iç öğesidir, buna da «biçimin isteği» adını verebiliriz. Bu öğe eleştirisel araştırmada bulunmaz.

Senaryo tekniği «im» inin (signe) en başta gelen özelliği, **birlikte olan ve birbirine kavuşan iki ayrı yoldan imlenene telmih yapmasıdır.** Yani senaryo imi, bir yandan alışılmış bütün yazı dilleri ve özel edebiyat dilleri gibi imlenene telmih yapar ama **aynı zamanda okuru başka bir İme, çevrilecek olan filmin imine göndererek aynı imlenene ikinci bir yoldan telmih yapar.** Senaryonun bir imi karşısında, zihnimiz, imleneni kavrıyabilmek için - biri hızlı ve normal, diğeri ise uzun ve anormal - iki yol izler aynı anda.

Başka bir deyişle senaryo yazarı, özel bir iş birliği yapmasını ister okurdan. Bu iş birliği senaryoya, telmih yaptığı ama ortada henüz görünmeyen «görel» (visuel) bir özellik kaazndırmaktadır. Senaryonun hemen kavranan teknik özellikleri karşısındaki okur, katılmaya çağrıldığı işlemde yardımcı olurken yaratıcı hayâlgücü, roman okurken olduğundan çok daha yoğun bir yaratma evresine girer.
Senaryo tekniği özellikle okurun işbirliğine dayanır ve başarısı bu işlevin (fonction) tam olarak yerine getirilmesine bağlıdır. Senaryonun üslûbu ve biçimi bu gerekliliğe uydukları zaman yerini bulur ve mükemmelliğe varırlar. Senaryonun okurda uyandırdığı eksiklik ve bitmemişlik duygusu demek görünüşte kalır. Böyle bir eksiklik, bitmemişlik üslûbun getirdiği öğelerdir.

Bir «im» ln çeşitli görünüşleri arasındaki karmaşıklık burada ortaya çıkar : im, aynı anda hem sesli (fonem), hem yazılı (graphem), hem de göreldir (sinem). Birçok şartlı reflekslerin etkisiyle, imin bu değişik (üç tane olan) görünüşlerinin hepsiyle birden aynı anda karşılaşırız. Eğer okur - yazarsak, yani en azından okumak bill-

yorsak, «grafem» dizisi bize doğrudan doğruya «imler» sunar. Üstelik «fonem» ve «sinem» olma özellikleri onları çok zenginleştirmiştir.
Yazı geleneğinde, yukarda anlatılana benzer bir işlemi seyirciden isteyen bir «yazı» çeşidi vardır. Örneğin, sembolistlerin şiir biçimindeki yazıları. Mallarme'nin ya da Ungaretti'nin bir şiirini okurken gözümüzün önündeki «grafemler» dizisi - im-dili - karşısında biz yalnız yazıyı okumakla kalmayız: metin bizden, bu grafemleri aynı zamanda sesli şekilde sanki duyuyormuş gibi yaparak kendisiyle işbirliği etmemizi ister.
Yani bizi fonemlere gönderir. Metni yüksek sesle okumasak bile biz fonemleri Mallarme'nin ya da Ungaretti'nin şiirindeki sözcükler, eğer yalnız doğrudan doğruya anlattıkları, ifade ettikleri imlenenin yanısıra başka şeyleri de anlatma yoluna saparsa, o şiir anlam kazanır. Ayrıca, bu anlam, sözcüklerin, ya da bunların birarada olmalarından meydana gelen ve duyulmasa bile tahmin edilen ses ahengine bağlıdır.
Böylece şiir, iminin özel bir ifade yetisiyle değil de onun foneminin çok anlama yol açmasıyla bize bir şeyler anlatır. Demek ki şiiri okurken biz şaire özgü sözlerin kesinlikle belirtilmeyen, aldatıcı imlenenlerini benimseriz ve bunu iki yoldan yaparız. Bunlardan biri, her zamanki yazılı imden imlenene giden alışılmış yoldur, diğeri de fonem biçiminde ikinci bir imden imlenene giden alışılmamış yoldur.
Aynı durum sahne - metinlerinde de görülür. Okur, yine iki yol izleyerek senaryo biçimindeki yazının aldatıcı imlenenlerini benimser biri alışılmış yazılı imden imlenene giden yol, diğeriyse alaşılmamış sinem biçiminde ikinci bir imden imlenene giden alışılmamış yoldur.
Demek ki sahne - metninin sözcüğü, onu meydana getiren üç öğeden biri olan sinemin önem kazanmasıyla niteleniyor. Tabiî sinemler ilkel görüntülerdir, gerçekte var olmayan monadlardır. Sinemlerin düzenlenmesinden görüntü doğar.
Sorunun düğüm noktasına geldik: sinemlerin düzenlenmesi bir edebiyat tekniğine bağlı değildir. Bunlar sinemlerden ve görüntü - imlerden kurulu bir sisteme dayanan başka bir dil meydana getirirler. Yazılı ya da sesli araç-diller nasıl kendi temel öğelerinin meydana getirdiği sisteme dayanırsa, sinema araç-dili de sinemlerin ve görüntü - imlerin meydana geterdiği bir sisteme dayanır. Şimdiye dek sinema dilinden, yazılı-sözlü (edebiyat, tiyatro, vb.) dilin benzeriymiş gibi sözedildi ve bu dilin görel (visuel) yani ancak biçimci sanatlara benzerliği yüzünden inceleme konusu oldu. Bu dilbilimsel kopyacılık, sinema üstüne yapılan her türlü inceleme ve araştırmayı yanlışlığa götürüyor. Filmin özgül (spécifique) olması gerektiğini savunan öğreti bile sinemayı kendine özgü ve bağımsız yapılara sahip **ayrı bir dil** gibi düşünemiyor. Bu öğreti sinemayı, bizim kısaca dil dediğimiz yazılı-sesli dile dayanan başka çeşit, kendi başına bir teknik şeklinde görür oysa semiyoloji için bu dilin, en akla gelmedik, garip, farazi dillerden hiçbir farkı yoktur. Demek ki sinem, yazılı - sesli dillerde yalnızca imin öğelerinden biri sayılırken - günlük yaşantımızda «yazılı - sesli sözcük» özellikle fonem ve grafem biçiminde görünür ve sinem karakteri en az önemsenen yanıdır - sinema dillerinde en önemli im biçimi oluyor. Bu yüzden görüntü - imlerden sözetmek daha yerinde olur. (Burada görüntü - im, artık sözcüğün iki diğer öğesinden ayrılmış, bağımsızlaşmış, kendine yeten sinemdir.)



UCCELLACCI E UCCELLINI/KÖTÜ KUŞLAR, İYİ KUŞLAR

Görüntü - im dediğimiz bu temel öğe nedir ve görüntüyü meydana getiren «görüntü - imlerin düzenlenişi» nasıldır? İşte burda da düşünürken edebiyattan alınma birtakım kavramlar yerleşmiştir kafamıza. Bu yüzden sinemayla yazılı diller arasında, farkına varmadan ve durmadan bir benzerlik kurarız. Öyleyse benzeştirme yoluyla görüntü - imiyle dil - imini aynılaştırdık, sonra bundan hareket ederek yazılı - sesli dillerin dilbilgisine benzer bir çeşit dilbilgisi kurduk. Böylece sözcükle bir tuttuğumuz görüntü - im hakkında az çok bir düşünce sahibi oluyoruz. Ama sözcük, gereğinde isimdir, fiildir, ünlem işaretidir. Bazı diller isimseldir, bazılarıysa fiilseldir. Batıda diller, tanımlamalarla (isimler) eylemler (fiiller) arasındaki bir dengeye dayanır. Sinema dilinin isimleri, fiilleri, bağlaçları, ünlem işaretleri nelerdir? Üstelik bunların muhakkak bizim alıştığımız şeylere uymaları, benzemeleri mi gerekir? Eğer sinema **başka bir dilse**, bu tanınmayan dil, alıştığımız dilbilimi kurallarıyla hiç ilgisi olmayan kurallardan kurulu olamaz mı?

Görüntü - iminin fizikî yapısı nedir? Bir fotoğram nedir? Fotogramlara özgü süre nedir? Çok - hücreli fotogramlar birliği nedir? Süren ve bir şeyler anlatan fotogramlar dizisi nedir? Bütün bunlar üstünde tartışılacak konulardır ama bir sinema dilbilgisi hazırlamak için gerekli veriler ele alınmadıkça tartışılamaz, bir sonuca varılamaz. Örneğin görüntü - iminin ya da sinema dili monadının «sentaksem» olduğunu, yani düzenlenmiş fotogramlar birliği olduğunu kesinlikle söyleyemeyiz. Sinemanın, tümüyle «fiilsel» bir dil olduğu, yani sinemada fiillerden ayrıştırılamayacak isimler, bağlaçlar ve ünlem işaretleri bulunmadığı, bu yüzden sinema dilinin nüvesini meydana getiren görüntü - imin, hareketli bir görüntü kesiti olup süresinin belirsiz ve şekilsiz olduğu ve birbiri ardına sıralanma,

birikme yoluyla meydana geldiği de kesinlikle belli değildir. Böylece yazılı - sesli dillerin dilbiliminde bulunmayan bölümlerin içinde yer alacağı, «birikmelerden» kurulu bir dilbiliminin ortaya çıkacağı kesinlikle söylenemez.

Buna karşılık sinemanın, yazılı - sesli dillerin sisteminden değişik bir «imler sistemine» dayandığı, yani sinemanın başka bir dil olduğu konusunda kuşku yoktur.

Sinemanın başka bir dil olması, Bantu dilinin İtalyancadan başka olmasına benzemez. (Bantu'nun İtalyancaya çevrilmesi, yukarda sahne - metinleriyle ya da bazı sembolist yazılarla ilgili olarak sözünü ettiğimiz işlemin benzerini gerektirirse bile bu iki dili birbirlerine yaklaştırmak güç olduğu için bu örneği seçtik.) Bu yaklaştırma okurdan, özel bir işbirliği yapmasını ister ve kendi imleri, imlenene iki yoldan bağlıdır. Metnin her iki dilde yazılı aynı bölümünün sözcüğü sözcüğüne çevrildiği anı gözönüne getirelim. Bir sayfada Bantu dilindeki metne, diğerindeyse İtalyanca metne bakarsak, İtalyanca metinde algıladığımız (okuduğumuz) imler, ancak çok akıllı makinalar olan beyinlerimizin gerçekleştirebileceği bu çift işlemi yerine getirebilir. İmler, imleneni hem **dolaysız** yoldan gösterirler («el» imi eli gösterir), hem de, bizi, değişik psiko - fizik ve kültürel bir dünyada aynı sözcüğü gösteren Bantu imine göndermekle, aynı imleneni («el» i) **dolaylı** yoldan gösterirler. Tabiî okur, kendisi için ölü harfler demek olan Bantu imini anlamaz. Buna karşılık hiç olmazsa «el» imiyle gösterilen imlenenin bu esrarlı Bantu imiyle kaplanması, onun tarafından değişikliğe uğraması gerektiğinin farkına varır. Ve yalnızca imlenenin belli şekilde değişikliğe uğraması duygusu bile onu değiştirir. Demek oluyor ki okurla çevirmen arasında çift işbirliği vardır: bunlardan: **biri im - imlenen yoluyla sağlanır,** diğeriyse **yine im - imlenen yoluyladır ama bu son imlenen, başka bir dilin imiyle verilmiştir.**

Bu çift iletişme (communication) yoluyla önemi artan ve işe yarar duruma giren sinem, kapsamı genişlemiş olsa bile, yalnızca imin basit bir öğesi değildir ama başka bir dilbilimi sistemine ait başlı başına bir imdir. Tekrar ediyorum, sinema bir dildir, hiç değilse farazi ve potansiyel b'r dildir. Böyle olunca, senaryonun imi **hem biçimi, hem de «biçimin başka bir biçim olma isteğini» ifade etmekle kalmıyor, ayrıca hareket durumundaki biçimi kavrıyor**: bu öylesine bir harekettir ki yazarın hayâl gücüyle okurun işbirlikçi ve yardımcı hayâl gücünde serbestçe ve değişik şekillerde sona erer. Bu iki hayâl gücü de serbestçe ve değişik şekillerde birbirlerine uyarlar. Bütün bu söylediklerimiz yazı alanında olup biter. Yapılmak istenen şey, iki araç-dilin ve bunların biçimlerinin birbirleriyle ilişki kurmalarıdır.

Ama asıl önemli olan şudur: senaryoda sözcük, **aynı anda iki değişik yapının imidir.** Gösterdiği imlenen çifttir: **bu imlenen, değişik yapılara sahip iki dile aittir.**

Eğer yazının yapma şekilde sınırlanmış alanı içinde bir tanımlama yaparsak, sahne - metninin imi, «hareket durumundaki bir biçimi», «başka bir biçim olma isteğine sahip bir biçimi» belirten bir im gibi kendini gösterir. Eğer dilin daha geniş ve daha nesnel alanında bir tanımlamaya girişirsek, sahne - metninin imi, **«hareket durumundaki bir yapının», yani «başka bir yapı olma isteğine sahip bir yapının» imlenenlerini ifade eden bir im gibi** kendini ortaya koyar.

Sahne - metninin imleri, görüntü - imler durumuna gelmek isteyen dil - imlerdir.

Durum böyle olunca, senaryonun araç-dilinin tipik yapısı nedir? Bu esasında «diyakronik bir yapı» dır ya da daha iyisi, Murdock'un deyimiyle, gerçek ve salt bir «süreç» tir. Ama özel bir süreçtir, çünkü burda sözkonusu olan, bir gelişme ya da A evresinden B evresine geçiş değil ama yalnızca bir üslûp yapısından (anlatımın yapısından) başka bir üslûp yapısına (sinemanın yapısına) doğru hareket eden, (ama ne birinden çıkabilen ne de öbürüne varabilen) bir çeşit «dinamizm» dir, «gerilim» dir. İşin daha derinine inersek, bu «dinamizm», bu «gerilim», bir dilbilimi sisteminden başka bir dilbilimi sistemine doğru hareket eder.

Dinamik olan ama işe yaramayan «yapı», sahne - metninin, evrimin kurallara boyun eğmez; bu «yapı», artık gelenekselleşen «yapı» kavramıyla eleştirisel olan «süreç» kavramı arasındaki karşıtlığın tam karşılığıdır. Bu durumda Murdock ya da Vogt, «sürmeyen bir süreç» in çatışmayı kendine yapısal özellik edinen bir yapının karşısında kalmış olacaklardır; Levi - Strauss ise, «directionels» süreç'leri belirten «saf bir felsefe» ile karşı karşıya kalmayacak, aksine, bir gerçek ve salt hareket etme isteği karşısında bulacaktır kendini. Bu istek, belli bir dilbilimsel yapıya özgü imler yoluyla o yapının imlenenlerini gösterirken aynı zamanda başka bir yapının imlenenlerini de gösterme isteğidir. Böyle bir isteğin varlığı açık seçik ortadadır. Gözlemcinin dışardan inceleyebileceği ve üstelik kendisinin tanık olduğu bir veridir, farazi bir istek değildir. Sahne - metinlerinin senkronik sistemi, temel öğe olarak diyakroniği veriyor. Yani, yukarda dediğim gibi çatışmayı. Böylece, **morfolojik açıdan hareket durumunda olan bir yapı vardır karşımızda.**

Levi - Strauss'a göre strüktüralist yönden incelenen şeyin A ve B evreleri, aynı anda ve ikisi birden kesinlikle tanımlanamaz (bu iş de ancak bu evrelerin dışında kalmakla ve strüktüralist terimlerden yararlanmakla yapılabilir) ve bir evreden diğerine geçiş, deneylere dayanarak (ampirik olarak) yeniden yaşanamaz (incelenen şeyi akıllıca anlamanın bundan başka yolu yoktur). Ama az önce söylediklerimiz Levi - Strauss'un düşüncelerine karşı çıkıyor.

Bir senaryonun «dinamik» yapısı karşısında, **başka bir biçime doğru hareket eden bir biçim olma isteği karşısında,** dışta kalarak ve strüktüralist terimler kullanarak, A evresiyle (diyelim bu evre senaryonun edebi yapısı olsun) B evresini (aynı senaryonun sinematografik yapısı) kesinlikle tanımlayabiliriz. Aynı zamanda, **birinden diğerine geçişi de deneylere dayanarak yeniden yaşayabiliriz çünkü senaryonun «yapısı», özellikle bu «edebiyat evresinden sinema evresine geçiş» ten ibarettir.**

Eğer bu belirli noktada Levi - Strauss haksızsa, eğer Gurvitch ve Amerikan toplumbilimi haklıysa, o zaman bizim Amerikalıların polemiğini kabullenmek ve «yapı» dan çok Süreç'i amaçlama isteklerini hemen benimsememiz gerekir.

Bir senaryoyu özentisizce okumak, bir yapıdan (A) diğer bir yapıya (B) geçişi deneylere dayanarak yeniden yaşamak demektir.

Çeviren : **İtah Eroğlu**

tehlikeli ilişkiler: tiyatro ve sinema

cevat çapan

Hızlı sinema tutkunları arasında sık sık şu kesin yargının dile geldiğini duyarsınız: «Tiyatro defteri dürülmüş bir sanattır. Yaşasın sinema, çağımızın sanatı!» Gerçekten de başlangıçta teknik bir buluş olarak ortaya çıkan sinema, anlatım gücü gelişip bir sanat niteliği kazanınca yaşadığımız teknik çağı yansıtmakta öbür sanatlardan daha başarılı olduğu izlenimini uyandırır. Ayrıca bir endüstri kolu olup yeryüzünün dört bir yanındaki milyonlarca insana ulaşma olanağını da kazanınca, sinema ile öbür sanatların kolay kolay yarışamıyacağı açıkça ortaya çıkar. Halk yönetiminin bunca sözü edildiği bir dönemde sinema gibi gerçek bir halk sanatının egemenliğini duyurmasından daha sevindirici ne olabilir? Halka tepeden bakan, halktan uzaklaşan resim gibi, müzik gibi, edebiyat gibi sanatların artık papucu dama atılmıştır. Sesli ve renkli filimler hızla gelişen tekniğin yardımıyla belki de çok geçmeden bu sanatların yerini alacaktır.

Bu sıraladığımız düşüncelerin ne ölçüde doğru olduklarını anlamak için sinemanın doğuşundan bu yana öbür sanatlarla ne gibi ilişkiler kurduğu, onlardan neler alıp, onlara neler verdiğini incelemek gerekir. Biz, burada, birbirine yakınlığı ve bağımlılığı tartışmalara en çok konu olan tiyatro ve sinema sanatlarının arasındaki ilişkileri ele alacağız.

Tiyatronun 17. yüzyılın sonunda ve 18. yüzyılın başında toplumsal yapıdaki değişiklik yüzünden önemini yitirdiğini, yeni bir toplumsal sınıfın - burjuva sınıfının - yeni bir edebiyat türünü - romanı - yarattığını biliyoruz. Yeni sınıfın el koymuş olduğu tiyatro sanatı 18. ve 19. yüzyıllarda, endüstileşmenin de bir sonucu olarak, gerçek sanata pek az zaman ayırabilen bir toplumu oyalama ve eğlendirme işini yüklendi böylece. Tiyatronun bu evcilleşmesine ve yozlaşmasına karşı Büchner'in, Wedekind'in, Ibsen'in, Çehov'un olumlu tepkileri sadece bir çıkar yol niteliğini taşıyorlardı. Bu yazarlar tiyatroyu duygulu güldürü ve ölçüsüz melodram gibi molozlardan kurtarmak gibi bir işi yerine getiremezlerdi. Tiyatro için böyle bir temizlik hareketini ancak sinema gerçekleştirebilirdi. Nitekim, sinema, büyük seyirci yığınlarını çeken bu eğlence türlerini çok daha ucuza çıkaracak teknik olanaklara sahipti. Tiyatro sanatı, böylece sinemayla yarışamayacağı bu alandan çekilmiş ve sözünü ettiğimiz molozlardan kurtulmuş oldu. Artık gerçek oyun yazarları önemli düşünceleri tartışabilirler, toplumsal çatışmaları ele alabilirler, çeşitli deneylere kalkışabilirlerdi.

Sinemanın güçlü bir rakip olarak ortaya çıkması, tiyatro sanatının gidişini yeniden gözden geçirmesine, kendine çeki düzen vermesine yol açtı. Yazarlarda üslûp kaygısı arttı; gerçekçilik dar ve sınırlı anlamından kurtuldu, daha seçici ve ayırıcı oldu. Simgecilik görülmemiş bir inceliğe kavuştu. Ortaya çıkan ekspresyonizm, konstrüktivizm, fütürizm ve gerçeküstücülük gibi akımlar, kendileri geçici de olsa, tiyatro sanatının yaratıcılığını arttırdı.
20. yüzyılın ilk yarısında tiyatroda gördüğümüz bu yaratıcılık ve ilerlemenin yüzyılın ikinci yarısında da sürebilmesi toplumsal koşullara ve tiyatronun insan duyarlığını etkileyen öbür sanatlarla olan ilişkilerine bağlıdır.
Diriliğini, yukarıda saydığımız akımlarla korumaya çalışan tiyatro yaşadığımız yüzyılın sayısız çözülmeleri ve bunalımlarıyla da boğuşmak zorunda kaldı. Faşist soysuzlaşma, Nazilerin karanlık işleri, Sovyet Rusya'da belli bir süre boyunca uygulanan kısır sanat politikası ve 1914'ten sonra başgösteren olumsuzluk ve bağışlamazlık havası gibi. Çağdaş tiyatro bu tarihe kadar olan kırk yıl içinde, azçok yerleşmiş, belli bir mantık düzeni içinde ilerleyen bir toplumu yansıtıyordu. 1914'ten sonra tiyatro sanatı beklenmedik patlamalara, yıkılmalara, şaşırtıcı değişikliklere karşı savaşmak zorunluğunu duydu. Değerler önemini yitiriyor, düşünce, davranış ve ahlâk ilkeleri kaba kuvvet karşısında iki paralık oluyordu. Ama köklü bir geleneğe dayanan tiyatro sanatı uygar dünyada bulabildiği özgürlük havasına göre, daha doğrusu bu özgürlük havasını bulma yollarını araştırarak yaşadı. Özgürlüğün ötesinde herhangi bir yaratıcılığın söz konusu olamayacağı da anlaşıldı bu arada.

İşte sinema, böyle bir ortamda, tiyatroya yaslanarak kendini gösterdi, fakat bir sanat olarak gelişmesini ve bağımsızlığını tiyatronun etkisinden uzaklaşarak sağladı.

Burada tiyatro ile sinemanın ayrı ve karşıt sanatlar olup olmadığını yeniden soralım. Sinemayı en üstün sanat sayanlar için iki sanat arasında kesin bir ayrılık vardır. Tiyatro severler bu konuda aynı kuşkusuzluğu gösteremiyorlar. Aralarında sinemayı tiyatronun silik bir kopyası sayan yola gelmez tiryakiler bir yana, her iki sanatın benzerliğine ve yakınlığına inananlar çoğunlukta denebilir.
İki sanatın ayrılığına inananlar tiyatronun bir söz, sinemanınsa bir görüntü sanatı olduğu üzerinde duruyorlar. Ayrıca tiyatro seyircisinin sahnede olup bitenleri yalnız bir açıdan görebilmesine karşılık sinema seyircisinin, alıcının hareket olanakları yüzünden oyuncuları ve konuyla

ilgli nesneleri değişik ve anlatım için en uygun açılardan görebildiğini öne sürüyorlar.

Sinemanın her şeyden önce bir görüntü sanatı olduğu gerçeği özellikle sessiz sinema dönemi için su götürmez bir kesinlik taşıyordu. Sinemanın omuz çekimi, kurgu gibi olanakları bu yeni sanata değişik nitelikte bir anlatım gücü kazandırmıştı. Üstelik bu anlatım çağın değişen duyarlığını dile getirmekte, öbür sanatlardan daha büyük kolaylıklara sahipti. Söz gelimi, Bergson'un zaman kavrami ile ilgili görüşlerinin, Freud'un bilinçaltı konusundaki buluşlarının sanatçılara açtığı yeni ufuklar az önce sözünü ettiğimiz patlamalar ve yıkılmalarını insan bilincinde yarattığı çözülmeler yalın kat bir mantık düzeni içinde anlatılma olanağını yitirmişti. İnsan bilincinin zaman ve uzay içindeki bu çok katlı ve çok yönlü uzanışını sinema dili kadar başarıyla verebilecek başka bir anlatım yolu düşünülemezdi. Sinema Amerika'da D. W. Griffith, Sovyet Rusya'da Eisenstein gibi yaratıcıların elinde tiyatronun sınırlarını aşan bir dünyayı daha önce görülmemiş bir zenginlik ve açık-seçiklikle dile getirdi.

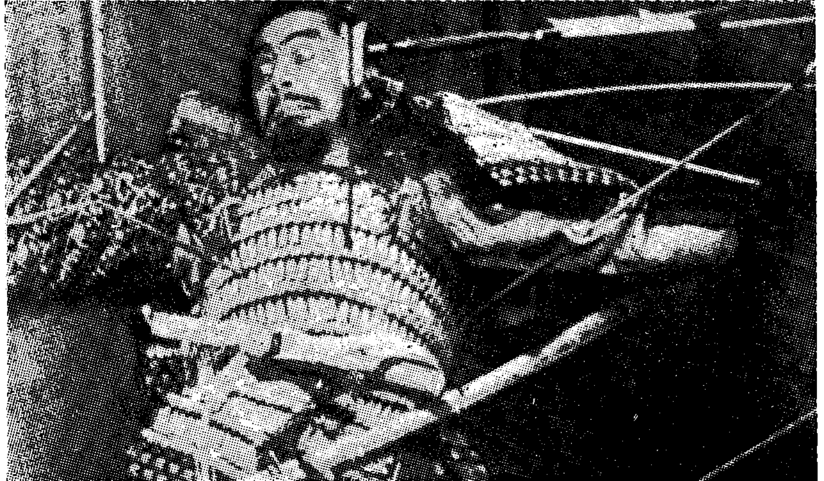


WEDEKIND/
G. W. PABST/
PANDORA'S BOX

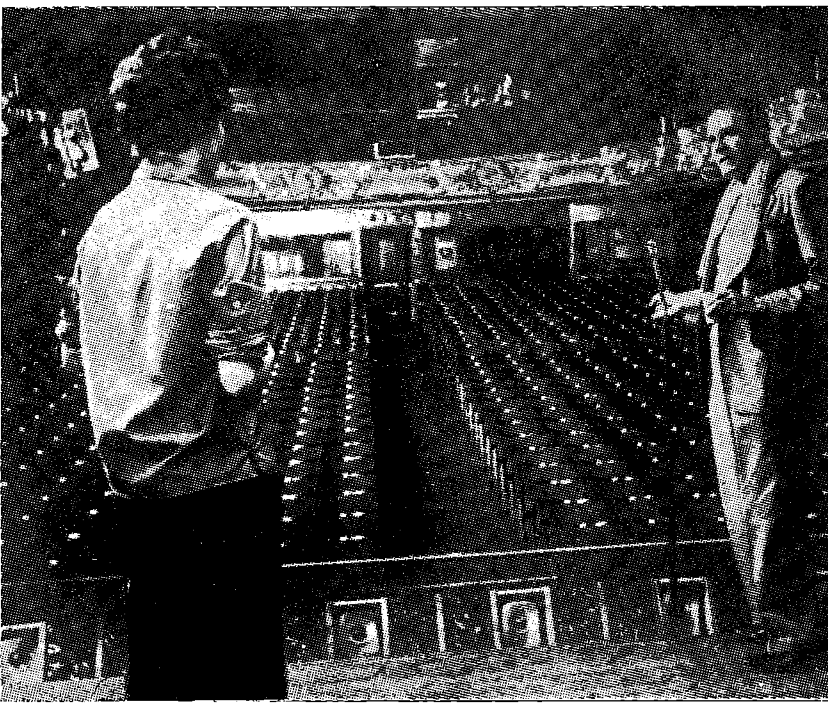
Sesli filimlerle birlikte, sinemanın yeniden tiyatroyla yarışmaya girişmesi, sinemanın gelişmesini kendi anlatım özelliklerinin sınırları içinde görenleri bir süre için kötümserliğe yöneltti. Bu dönemde ticarî başarı kazanmış bir çok oyunun belirli bir sinema duygusundan yoksun bir anlayışla kabaca perdeye uyarlandığını görüyoruz. Burada sinema dilini baltalayan en önemli öğe, tiyatroda oyunun belkemiğini meydana getiren konuşmalardır. Tiyatroda konuşma, yaşantıyı dile getirmekte bu sanat türünün onsuz edemeyeceği bir anlatım aracıdır. Oysa sinemada konuşma, gereken ölçülülükle kullanılmazsa, filim diline aykırı bir gevezeliğe düşülmüş olur. Bu çok basit ve bilinen kural üzerinde durmamızın nedeni, ülkemizde sinema sanatının geçirdiği evrimde bu noktanın yeterince göz önünde tutulmamış olmasıdır. Tiyatro ve sinema ilişkileri Türkiye'de sinema sanatının gelişmesini uzun süre önleyen bir nitelikte kalmıştır. Nijat Özön'ün «Tiyatrocular» çağı dediği ve genellikle «Dar-ül-bedayi» yönetmen ve oyuncularının tekelinde geçen bu dönemin olumsuz etkilerinden daha sonra gelen sinemacı kuşakları da kolay kolay kurtulamadı. Birçok bakımlardan başarılı bir görüntü düzeni kurmakta güçlük çekmeyen son dönem yönetmenlerimiz bile çoğu zaman gereksiz bir söz kalabalığı ile filimlerini sakatlamaktan kendilerini alamıyorlar.

Üzerinde durmamız gereken bir başka nokta da, Wyler gibi, Dreyer gibi, Bresson gibi büyük usta sayılan bir takım yönetmenlerin bazı filimlerinde tiyatroya özgü bir çok öğelere yer vermeleridir. Arı sinemadan yana olanların ilk bakışta yadırgadıkları bu durum, aslında sözü geçen ustaların ele aldıkları özü, sinema dilinden uzaklaşmadan, o öze en uygun bir biçimle vermek kaygısından başka bir şey değildir.[1]

Sinema, tiyatronun etkisinden kurtulduğu ölçüde sanat niteliği kazanıyor demiştik. Bu yapaylıktan doğallığa, durallıktan akıcılığa, uydurma bir dünyadan gerçek bir dünyaya geçiş demekti. Daha doğrusu tiyatroya karşı sinemayı savunanlar böyle düşünüyorlardı. Bu düşünceyi benimseyenlerle göre olayların gerçek dekorlar içinde geçtiği Yeni Gerçekçi İtalyan filimleri sinemanın tiyatroya üstünlüğünün en somut kanıtlarıydı.



SHAKESPEARE/
A. KUROSAWA /
MACBETH



OSBORNE/
T. RICHARDSON/
THE ENTERTAINER

Buraya kadar daha çok sinemanın tiyatroyu kullanışından, tiyatronun sinema üzerindeki etkisinden söz ettik. Oysa sinema sanatının eriştiği anlatım zenginliklerinin son yıllarda tiyatroyu etkilediği de söylenebilir. Bu etki alanı kurgulama ile epik tiyatronun kesintili bölümlerinden tutun da, filim ritminin tiyatro sahnesinde oynanan oyunlarda uygulanmasına kadar uzanabilir. Bunun dışında, tiyatroyu da sinema gibi öbür sanatları içine alan karmaşık bir sanat sayan anlayış, yıllardır, oyun içinde filimden yararlanarak sinemayı kullanmaktadır. Sinema ile tiyatro arasında başka bir yakınlaşma örneği, daha doğrusu tiytronun sinemanın etkisi altında giriştiği yeni bir deney de Peter Weiss'in **Soruşturma,** Living Theatre'in **Vietrock,** Peter Brook'un **US** gibi belge oyunlarıdır. Weiss'e göre tiyatronun yeniden canlanabilmesi belgelere dayanan oyunlara bağlıdır. Tiyatro yazarlığına başlamadan önce yıllarca filimle uğraşmış olan Weiss tiyatroya geçişini sinemada seyirciyle yaşayan bir ilişki kurulamayışıyla açıklıyor. Hem sinemada, hem de tiyatroda başarı kazanmış başka bir sanatçı, Lindsay Anderson, ise sinemanın düşünsel bir anlatım aracı olarak tiyatro kadar gelişmediği kanısında. Anderson'a göre sinema daha çok şiirsel bir anlatım niteliği taşıyor.

Sinema ile tiyatro sanatını karşılaştıranlar bu sanatların büyük halk yığınlarına ulaşabilmesini de bir değer ölçüsü olarak gözönünde tutuyorlar. Burada gene sinemanın halka daha yakın, bu yüzden de, daha üstün bir sanat olduğu inancıyla karşılaşıyoruz. Oysa her iki sanatın toplumla olan ilişkileri, eğer o toplum sınıflı bir toplumsa, büyük yanılmalara yol açabilir. Sinemanın halka ulaşabilmesi, sanatın bize duyurması gereken karmaşık gerçekleri basite indirgemekle olabiliyorsa, bu halkın aldatılmasından, uyutulmasından başka bir şey değildir. Sanatın insana kazandıracağı yaşantı zenginliği, sanatın basitleşmesiyle değil, insanların içinde yaşadıkları dünyanın gerçeklerini anlamalarına yardım edecek bir eğitimle sağlanabilir. Ancak halkı gerçek eğitime kavuşturmakla sanatı bir mutlu azınlık tekeline girmekten koruyabiliriz.

Şu kaba özet de gösteriyor ki, sinema ve tiyatro arasındaki ilişkiler ancak bu sanatlarla uğraşan yaratıcıların seçtikleri anlatım dilinin niteliklerini, inceliklerini iyice bilmedikleri zaman tehlikeli duruma düşüyor. Bunun dışında iki sanatın birbirini olumlu bir yolda etkilemesinden daha doğal bir şey düşünülemez.

Bugün sanatların gelişmesi konusunda iki karşıt görüş var Bu görüşlerden birine göre sanatlar arasındaki ayrılık ortadan kalkmalı, bütün sanatlar tek bir sanatta birleşmeli. Sinemanın en önemli sanat olduğunu savunanlar elbet bu tek sanatın ancak sinema olabileceğine inanıyorlar. (Unutulmamalı ki, Wagner, Artaud, Marinetti gibi sanatçılar aynı inancı çok daha önce tiyatro için ileri sürmüşlerdi.) Öbür görüşe göre ise sanatlar arasındaki sınırlar iyice belirlenmeli, her sanat kendine özgü anlatım yollarından yararlanmalı.

Her iki görüşün amacı da, sanırım, çağdaş yaşantıyı olanca gerçekliği ile verebilmek. Karmaşıklığın ya da yoğunluğun dile getirebilmesi kaygısı. Öyleyse sanatlar arasındaki diyalektik ilişkinin sürmesini neden istememeli? Sürmesini istemesek bile, buna engel olabilir miyiz?

---

[1] Bu konuda Andre Bazin'in çok aydınlatıcı bir açıklamasına okurların dikkatini çekeriz «William Wyler ya da Sahne Düzeninin Jansenist'i», **Çağdaş Sinemanın Sorunları,** Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s .70-105.

sinema ve şiir

ece ayhan

Böyle bir başlık altındaki konunun birkaç yönlülüğü yazmaya girişir girişmez ortaya çıkar hemen. Çeşitli görünüşlerle çeşitli evrelerden geçmiş, köklü ve uzun Şiir Sanatı ile henüz yüzyılını bile bütünlememiş, her geçen gün atılımlar, değişmeler ve sınırsızlıklar içerisinde genç bir sanatın, Sinema Sanatının ilişkileri, yanyana ya da içiçe düşünülmeleri yeni görüngeler (perspektifler) getirir. Biz buradaki çerçeve içinde sinema ve şiir terimlerini özel herhangi bir anlayışla tanımlamaksızın genel anlamlarıyla geçerli sayarak başlıyoruz.

Başlangıcından bu yana, ozanların her ülkede, her yörede sinema sanatıyla bağlantılar kurmaları, öteki sanatçılara baka daha olağan ve doğal gelmiştir. Her ozanın göğüs çekmecesinde araştırılsa birkaç taslak yatmaktadır, bulunabilir. Eldeki belgelerle sinema tarihi açısından bu olgunun gerçekleşmiş örneklerini sergilemiye ufak bir araştırma yeter. Rusya'da Mayakovski'nin sinemayla ilgilenişi, dergisinde bu sanata özenle yer verişi, kendi şiirine oradan olanaklar ve biçimler edinmesi açık bir bilinçliliktir. (L. Trauberg ile G. Kozintsev'in Feks topluluğu olarak yaptıkları, **Oktiabrina'nın Serüvenleri** (1924) filminde ise Mayakovski şiirinin ögeleri, devinim ve biçimleri gözle görünürcesinedir). Türkiye'de Nâzım Hikmet'in sinema çalışmaları önce en azından mutlu bir raslantı, sonra bilinçlilik. («Hikâyelerin filmini yapmalı. Meselâ Sabahattin Ali'nin hikâyelerini. İki kısımlık filimler. Hikâyelerden sonra **şiirlerin filimlerini yapmalı...»** diyor Nâzım Hikmet. «Halkla en karşı karşıya sanat, bu.» diyor sinema için.) Fransa'da Jean Cocteau'nun, Jacques Prévert'in başkalarıyla ya da birbaşlarına yaptıkları filimler, yazdıkları, katıldıkları senaryolar. (**L'eternel Retour / Ebedi Dönüş** (1943), **La Belle et La Bête / Güzel ve Hayvan**, (1946), **Voyage - Surprise** (1947), **Orphée** (1950), **Le Testament d'Orphée** (1960), v.b.) Gerçeküstücük'ün sinema sanatına sağladığı, getirdiği olanaklar, çıkış noktaları, uzantılar ve simgeler. (Bunuel'in **Endülüs Köpeği** (1928) S. Dali ile -, **L'Age d'Or / Altın Çağ** (1930), Robinson Crusoé (1952); Hitchcock'un **Spellbound / Öldüren Hatıralar** (1945), v.b.) Ve her ülkede bir takım ortaklaşa denemeler ve verimli verimsiz girişimler..

Şiirsel bir deyişle, bütün sokak fotoğrafçıları iyi kötü birer ozandır. Tüfekle resim, görüntü avlıyanlar da öyle. Çeşitli aygıtları deniyenler, geliştirenler, sinematografı çalıştıranlar, Kara Maria'ya kapananlar için de ozandırlar diyebiliriz. İlkin tek makaralık şiirlerle yola çıkıldı. L. Lumière ve G. Méliès ve öteki öncüler bir garip tutkulu, ozansı kişilerdi; bir kusurdan giderek bir tür, bir sanat türü yaratmışlardır çünkü. Bilerek bilmiyerek, bir ayrımı yok.

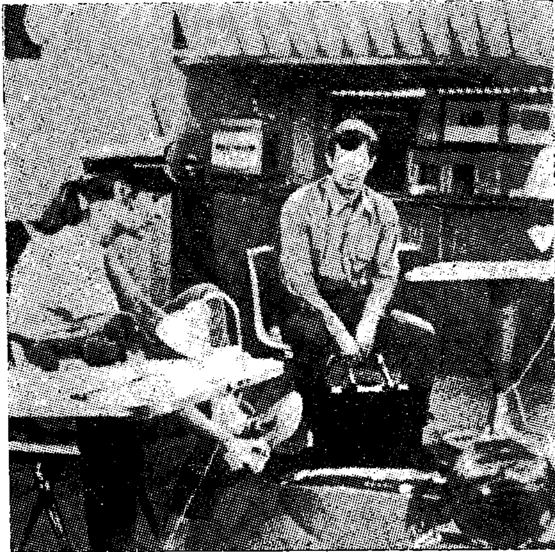
Sinemadaki akımlar, dalgalar, okullar ve görüşler bir bakıma şiir akımlarıdır. İtki şiirden gelsin gelmesin böyledir bu. Sinema başlangıçta bütün sanatların bir bireşimi sayılırken de, «ilkesi Rönesansla ortaya çıkan, son anlatım sınırını barok resimde bulan plâstik gerçekçiliğin en gelişmiş yönü» sayılırken de şiir en çok ağırlığını duyuran olmuştur. İlk elde görüntü kavramı sinema ile şiir sanatının birbiriyle hısımlık kurmasını sağlamıya yetiyor. Geniş bir ortak alan. Yöntemleri arasındaki yakınlıklar, her ikisinin de kendilerine özgü bir dilleri olması. Sinema herşeyden önce bir dil ise, ki öyledir de. Bunları ayakta yazarken sinema ve şiirin ayrı ayrı sanat türleri olduklarını, gereçlerinin de, ortamlarının ve işleyişlerinin de benzemezliklerini unutmuyoruz elbet. Ve özellikle sinema sanatının gitgide bağımsızlaştığını, kendi özgün havasını soluduğunu, zamanını ve yerini bulduğunu biliyoruz. Şimdi birdenbire bir optik kaydırmanın gereği yok. Sinema ile şiirin ilintilerini aşarmamalı, abartmamalı öyle. Şiir öteki sanatlara hangi oranda katkıda bulunuyorsa sinemaya da benzer oranda katkıda bulunuyordur. Tabiî sinema için dahi aynı durum söz konusu. Ve ozanlarca yadsınmıyacağını umarak şunu da yazmalıyım: Sinema şiire daha çok etkiyor bugün.

Sinemanın birimi olan Görüntü nasıl yalnız bir fotoğraf ise, bir başına fotoğraf olmaktan öteye başka bir anlamı yoksa; şiirin birimi olan Sözcük de öyledir, onun da şiir olarak birbaşına hiçbir anlamı yoktur. (Gerçi kuramsal açıdan sinemada en küçük birim çekim'dir, ama çekim şiirdeki dize'ye bir karşılıktır.) Sinemada kavramlar görüntü yoluyla anlatılıyor, şiirde imge yoluyla. Kaldı ki çağdaş şiirin imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bir belirlidir, açıktır. Yeni açılımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep.

Sinema içinde bulunduğu sanat büyük ayracının genel ya da özel gidişiyle, eğilimiyle alış - verişler yapar, gelişime katılır. Sinemanın yalnız kendi kanıyla, gereçleriyle beslenmesi varoluşuna aykırı düşer ve tıkanıp kalırdı bir yerde zaten. Tek tek örnekler (S. Ray, O. Welles, I. Bergman, M. Antonioni, v.b.) bir yana, Alman Dışavurumculuğu, Fransız İzlenimciliği, Yeni Dalgası, bu olguyu, bu







çabayı seçik bir biçimde kanıtlarlar. Özellikle Gerçeküstücülük'ün sinemanın önemli bir kesimine kaynaklık ettiğini, sinemaya yeni tinbilimsel ve tinçözümsel araçlar kazandırdığını görmeliyizdir. Sinemanın gerçek ozanları, bu uzak ya da yakın ilişkileri sürdüregelmiş olanlardır.

Bilerek istiyerek ozan diyorum ben sinemacılara. Yani yönetmenlere. Örneğin sinema bir sanat türü olarak gerçekleşmeseydi, herhangi bir aksi raslantıyla gelişmeseydi, bugüne dek yapıtlarını (filimlerini) vermiş bütün bu yaratıcı kişilerin büyük çoğunluğu ozan olurdu. Hiç kuşkunuz olmasın. Alıcı yerini kaleme, görüntüler yerlerini sözcüklere ve imgeye bırakacaktı, yani şiire. Ya da hiç değilse düzyazıyı seçerler, yazı makinasının başına otururlardı. Fellini gibi çok sinemacının sinema olmasaydı, ozan (yazar) olacaklarını söylemiş bulunmaları bir yana, sözgelişi Visconti'yi kim bir romancı olmanın ötesinde düşünlebilir? Sözgelişi şu Almerayda'nın oğlu J. Vigo bir ozan değildir de nedir? Albert Lamorisse, Bunuel, Godard, Resnais, Antonioni, Truffaut, Demy, Dovçenko..? Buradan şuraya geliyorum. Sinema tarihinde, şimdide (ve gelecekte de böyle olacaktır) üç çeşit sinema var; sinema ve şiir görüngesinden bakarken :

a) Şiir sinema.

b) Şiir - Düzyazı sinema.

c) Ve düzyazı sinema.

Sinema yapıtlarının büyük çoğunluğu düzyazı sinemadır. Anlatımını, kurallarını ve kendince dilini edinmiş bir geleneği vardır ve yeni örnekleriyle sürüp gider. Genel çizgi ve eğilim budur. Ama başyapıtlar, en güzel ürünler bu geleneğe aykırılığın izlerini taşırlar ya da büsbütün karşısına düşmüşlerdir, şiir sinemadırlar. Bir çırpıda ve kesenkes değilse bile insan kendiliğinden şu filimlerin bu ulamlara göre sınıflandırılmasını yapabilir **Robinson Crusoe, Senso, Korkunç İvan, La Strada, Pater Pançali, Sessizlik, Sevgilim Hiroşima, Potemkin Zırhlısı, Toprak, Lâle Sokağı, Rashomon, Jeanne d'Arc'ın Çilesi, Los Olvidados, Altın Çağ, Roma Açık Şehir, Milano Mucizesi.** Şimdi yeni bir oluşumdan da söz açmak gerekiyor. Pier Paolo Pasolini'nin Şiirsel Sineması İtalya'da kuramı ve örnekleriyle yankılar uyandırmaktadır. J. - L. Godard'ı da bir öncü olarak benimsiyen Marco Bellochio, Bernardo Bertolucci gibi genç yönetmenler bu yeni anlayışın filimlerini yapıyorlar. Aynı kuşaktan sayılan Romano Scavolini, Eriprando Visconti, Ermanno Olmi, Lina Ventmüller, Tinto Brass gibi adların içinde P. P. Pasolini ile birlikte Şiirsel Sinemayı geliştiren Bernardo Bertolucci ilgiyi çekiyor. Çift anlamlı bir havayı soluyan filmi Başkaldırmadan Öncedir. Filim yapmak onun için kendi kendini bulabilmenin, kendi üzerine konuşabilmenin bir yoludur.

Özgürlüğün bu biçimde sürdürülmesinde de anlaştıkları için sinema ve şiiri bundan böyle de ilişkiler içinde tasarlıyacağız.

Yukarda LE TESTAMENT D'ORPHEE/ORFE'NİN VASİYETNAMESİ/J. COCTEAU
Ortada TYSTNADEN/SESSİZLİK/I. BERGMAN
Altta PIERROT LE FOU/ÇILGIN PİERROT/J. L. GODARD

KAYNAKLAR

28 mart'tan 8 mayıs'a kadar çevrilen türk filmleri listesi

agâh özgüç

MART

43) KİMSESİZİM Yön. ve Sen. Nevzat Pesen / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Yıldız Tezcan, Tunç Oral, Neriman Köksal, Senih Orkan, Avni Dilligil (Pesen Film)

44) BENİ KATİL ETTİLER Yön. Nişan Hançer / Sen. / Gör, Çetin Gürtop / Oy. Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Hüseyin Baradan (Ni-Va Film)

45) ÖMRE BEDEL KIZ Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Sadık Şendil / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Fatma Girik, Erkut Taçkın, Semiramis Pekkan, Papatya Alkaya, Oya Peri (Arzu Film)

N İ S A N

46) İSTANBUL 44 Yön. ve Sen. Hasan Kazankaya / Gör. Cahit Engin - Feridun Kete / Oy. Ekrem Bora, Sevinç Pekin, Hayati Hamzaoğlu, Atıf Kaptan (Kazankaya Film).

47) RİNGO GESTAPOYA KARŞI Yön. ve Sen. Cevat Okçugil / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Hülya Koçyiğit, Yılmaz Gündüz, Selma Güneri, Sadettin Düzgün (Luna Film)

48) 222 NOLU DOSYA Yön. ve Sen. Seyfi Havaeri / Gör. Fahri Danışman / Oy. Esen Püsküllü, Kemal Aydan, Yıldırım Gencer, Baki Tamer, Süha Doğan (İlknur Film)

49) SEVDA Yön. Selâhattin Burçkin / Sen. Bülent Oran / Gör. Enver Burçkin / Oy. Ediz Hun, Sema Özcan, Muhterem Nur, (Kervan Film)

50) BEŞ UZUN SAAT Yön. ve Sen. İlhan Engin / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Ayhan Işık, Sibel Göksel, Erol Taş, Turgut Özatay, Senih Orkan, Ayfer Feray (And Film)

51) KALBİM SENİNDİR Yön. ve Sen. Semih Evin / Gör. Vedat Akdikmen / Oy. Ediz Hun, Selda Alkor, Suzan Avcı (Roket Film)

52) BİTİRİMSİN ABİ Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Sadri Alışık, Sema Özcan, Senih Orkan, Feridun Çölgeçen (Er Film)

53) MALKOÇOĞLU KRALLARA KARŞI Yön. Süreyya Duru / Sen. Ayhan Başoğlu / Gör. Mahmut Demir / Oy. Cüneyt Arkın, Sezer Güvenirgil, Yıldırım Gencer, Yılmaz Köksal (Duru Film)

54) KANLI HAYAT Yön. Ertem Göreç / Sen. Halit Refiğ / Gör. Ali Yaver / Fikret Hakan, Esen Püsküllü, Tunç Oral, Mümtaz Ener (Metin Film)

55) ALLAHA ADANAN TOPRAK Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Duru, Figen Say, Cihat Aşkın, Kadir Savun, Aliye Rona, Hüseyin Baradan

56) DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU -Eser. Peyami Safa / Yön. ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesen / Oy. Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Muzaffer Tema, Tunç Oral, Aliye Rona (Acar Film)

57) HER ZAMAN KALBİMDESİN Yön. Duygu Sağıroğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Türkân Şoray, Ekrem Bora, Tanju Korel, Suzan Avcı (Efes Film)

58) KİRALIK KADIN Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Fatma Girik, Ekrem Bora, Kuzey Vargın, Şakir Arseven (Duygu Film)

59) RİNGO KÂZIM Yön. Türker İnanoğlu/Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop/Oy. Sadri Alışık, Selma Güneri, Vahi Öz, Hulusi Kentmen, Feridun Çölgeçen (Erler Film)

60) PARMAKLIKLAR ARKASINDA Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Tanju Gürsu (Erler Film)

61) ZEHİRLİ DUDAKLAR Yön. ve Sen. Çetin Karamanbey / Gör. Mike Rafaelyan / Oy. Tamer Yiğit, Zennube, Esen Püsküllü, Tunç Oral, Reha Yurdakul (Uzun Film)

62) DOLMUŞ ŞOFÖRÜ VE FADİME - Yön. ve Sen. Zeki Alp Heper / Gör. Mengü Yegin / Oy. İzzet Günay, Fatma Girik, Baki Tamer (Sinema Film)

63) İMAMIN GAZABI Yön. ve Sen. Yavuz Yalınkılıç / Gör. Kaya Ererez / Oy. Erol Taş, Sevda Ferdağ, Salih Güney (Pesen Film)

64) ŞARK YILDIZI Yön. Asaf Tengiz / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Feridun Kete / Oy. Yıldız Tezcan, İrfan Atasoy, Yıldırım Gencer, Feridun Karakaya, Hüseyin Baradan, Hulusi Kentmen (Tengiz Film)

65) BOMBA KEMÂL Yön. ve Sen. Nazif Kurthan / Gör. Yılmaz Gürbüz / Oy. Yılmaz Güney, Figen Say, Tuncer Necmioğlu (Kervan Film)

M A Y I S

66) EFENİN İNTİKAMI Yön. ve Sen. Yavuz Yalınkılıç / Gör. Kaya Ererez / Oy. Erol Taş, Nilüfer Aydan, Salih Güney, M. Ali Akpınar (Pesen Film)

67) AT HIRSIZI BANUŞ Yön. Remzi Cöntürk / Sen. Aydın Öner / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Yılmaz Güney, Semiramis Pekkan, Nihat Ziyalan, Hüseyin Zan (Efes Film)

NOT : Geçen sayıdaki film listesinde bazı değişiklikler olmuştur. Örneğin «Mühür Gözlü Kadın», «Bir Annenin Gözyaşları» ve «Bu iş Burada Biter» de «Aşkınla Divaneyim» olarak isim değiştirmişlerdir. Bu ara, «Gecekondu Peşinde» adlı filmin diziminde bir yanlışlık olup, bir sonraki filmin kadrosu yer almıştır. Oysa «Gecekondu Peşinde» nin yönetmeni Feyzi Tuna, senaryocusu İlhan Engin, görüntü yönetmeni Mustafa Yılmaz, oyuncuları da Sadri Alışık, Tülây Erdeniz, Tugay Toksöz ve Hakkı Haktan'dır ve sözkonusu film bir And prodüksiyonudur, düzeltiriz.

film gözü

raymond durgnat

Carl Dreyer, sinemanın en yakın akrabasının mimarlık olduğunu tanıtlamıştır. Sanatların en mimetik (fotoğrafik) olanını yeni bir gerçeğin kurulmasıyla karşılaştırmak, ya da dramatik bir sanatı «Utopik» bir sanatla kıyaslamak mantığa aykırı görünebilir. Görsel ortamın en akıcı yanıyla en katı ve duruk yanı arasında bir ilinti kurmaya çalışmak da aynı derecede şaşırtıcı olabilir. Daha da sürdürülebilir bu aykırılıklar... Çünkü özü gereği bir **beau monstre**'dur sinema. Tiyatro gibi sinemanın da merkezi oyunculardır. **Fakat,** zaman - mekânsal esnekliği romanınkine yaklaşır. Temelde görseldir - düzdür, resim gibi. **Ama** görselliği **hareket** ve **zaman** içinde varolur; bu yüzden de plâstikliğinin müzikal bileşenleri vardır. **Fakat, fotoğrafik** niteliği müzikteki soyutlamayı olanaksız kılar, tam bir gerçekçilik telkin eder. **Ne var ki,** bir film seyretmek, hepimizin bildiği gibi düşe benzer bir yaşantıdır.

Gerçekçilikle düşselliğin bu karışımı, Dreyer'in kasdettiği anlamın ipucunu verir. Sinemanın mimetik yoğunluğu (fotoğraf, hareket, ses), **kendine - yeterli** bir dünyanın yaratılmasını olanaklı kılar. Mimar gibi film yönetmeni de çeşitli ortamlardan yeni bir gerçek örer. Dramatik sanatlarla ötekiler arasındaki geleneksel ayrım yalnızca öyküden ileri gelmektedir. Dramatik çirkinlik ve gerilimler, hatta trajik son bile, sonunda hoşa giden bir varoluşun parçası olarak, estetik bir «aralık» (distance) ve biçim içinde ortaya çıkarlar. Karakter ölür, fakat yazar ve oyuncular hayran alkışlarımızın tadını çıkarırlar. Mimarlık gibi, drama da dolaylı yaşantı yoluyla, aktarıp özdeşleme ile (katharsis) ve giderek artan bir bilgi ile dünyayı geliştirir.

Mimarlık da kendi yolunda dramayı içerir. Kitleler ve mekân arasındaki karşılıklı ilişkiler baskı ve gerilimler yaratır. Sonuç tatsız olabilir. Etkili bir yapı, bir sirk cambazı gibi, incelikten uzaktır kimi zaman, ama büyük bir rahatlıkla salınır havada. «Suspence» i kendini göstermez ama müziğinki kadar yoğunlukla duyurur. Keats ve Freud'un da katıldıkları gibi içine hüzün karışmayan güzellik, kuruntusuz heyecan, acıyı anımsatmıyan incelik olmaz. Yaratıcılık, «iyi beğeni» (çok az «tehlike») ile kötü beğeni (heyecan verici «mutsuz son») arasında gergin bir ipin üzerinde yürür.

Mimarinin devinimsizliği, onu film-alıcısının doğal tamamlayıcısı yapar. Temel mimari yaşantılar - bir mekân içinde durmak, etrafa bakınmak, bir koridor boyunca yürümek - perdedeki karşılıklarını çevrinmede (alıcı olduğu yerde sağa sola döner) ve kaydırmalı çekimde (alıcı ileri geri yürür) bulurlar. Perde düz olduğu halde, alıcının mekân içinde dokuduğu devinme örgüsü (ağı), birbirini izleyen görüntülere (ayrım /sequence derinlikli, denetlenmiş ve yönetilmiş bir mekân niteliği kazandırır.

Mimari «donmuş müzik» olarak tanımlanmıştır. Alıcı devindikçe bir çatı çizgisi bir nehir gibi akar gider önümüzden. Alıcı hızla yukarı döner, merdiven ve parmaklıklar aşağı akıverir. Sinema «donmuş mimari» dir.

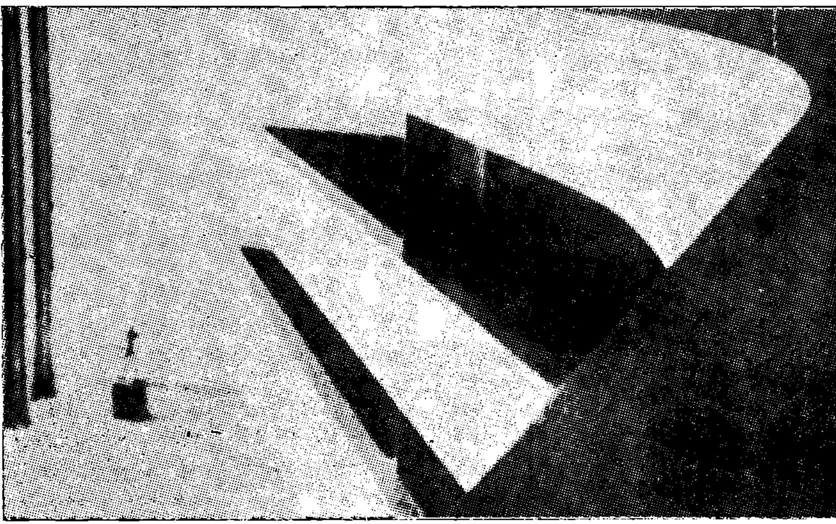
Thorold Dickinson'un «Ouverture» (1956) ünün ilk karelerinde hızla kayıp birden duran alıcı, Lake Success'deki Birleşmiş Milletler Binasının iç çizgileriyle Beethoven'in Egmond uvertürünün başlangıç temasını üstüste getirir. Mekân zamana dönüşür, balkonlarla müzik tümceleri birlikte ortaya fırlar. Sinema bir mimar**idir.** (ve mimariyi kaydetmek için en iyi aracıdır).

Bir yapı omleti nasıl yapılır :

Ne var ki film, biçimi kendi potasında eritir. Gösterdiği herşeyi zorlar, biçimini bozar, yeniden biçimlendirir. Hepsinden çok da, göreceğimiz gibi, heyecana bağlı duyguyu yanlış açıklar, tersyüz eder. David Lean'in «Great Expectations / Büyük Ümitler» (1946) inde Pip, çocuk olarak Miss Havisham'a gittiğinde kadının odası kocaman, mağara gibi bir yerdir. Pip, bir erkek olarak (John Mills) aynı yere uğradığında ise havasız ve daracık. Oda aynı odadır. Alıcının mercekleridir değişen. Alıcı bir doğuştan yalancıdır. İnsan ölçüsüne akla gelen her saldırıyı yapar. Bir anti-modulor'dur.[1] Ön plândaki bir figürün paltosu, bir bakarsınız, arkadaki sarayı kaplamış. Bir kesinti - hemen arkasından o anıtsal figür, bu kez, avluda ön plândaki bir vazonun cüceleştirdiği küçük bir noktacıktır. Sinemanın devingenliği mimariyi **boşa çıkarır.**

Alıcı, duvarın dışından akıp pencereden pencereye kayar. Bir odadan ötekine duvarın «içinden» geçer; büyülü bir akıcılık duygusu yaratır bu, yerçekiminden ve duvarın geçilmezliğinden bir kurtulmadır. Jerry Lewis'in «The Ladies' Man / Aşk Hocası» (1962) nda alıcı, bir ikili - çekimden sonra, konağın tamamını enine kesit olarak görmek için geriye çekilir. Evi bir bebek evine indirgemez bu, tersine seyirciye kendisinin Tanrı'nın sağkolu olduğunu duyurur.

Film mekânı zamana dönüştürür. Roger Corman'ın «The man with the x-ray eyes / Röntgen gözlü adam» (1963) ı pop-art meraklılarını şaşırtan «pulp» filmlerden biridir. Suçlu bilim adamı (Ray Milland) bir yangın merdiveninden kaçmaktadır. Bu sahne basamaklardan aşağı hızla inen ayakların bir birinci-kişi-çekimiyle üstüste getirilmiştir; ayaklar iner, iner, derken kaçışı bildiren gazete başlıkları ayakların üzerine gelir. Bir «eğretileme» (metaphor) midir bu? Ancak ne olursa olsun, seyircinin kafasında, mekânın zamanla kaynaştığını gösterir. Herman Van Der Horst'un Rotterdam'ın yeniden kuruluşu üzerine



«Ouverture»
Müzik gibi
akışan
mimarî biçimler

belge filmi «Hoven Zo» (Steady, 1963) da kule blokları delip inen çekülle, buharlı matkapla özdeşlenen alıcı, tersine, «phallic» bir başına-buyruklukla gökyüzüne dikiliyor gibi görünür, ya da doğrudan olaya dönüştürülmüş amaca benzer. Böylece alıcının stilinde doğa-ötesi nitelikler oluşur.

Jean Cocteau'nun «Le Sang d'Un Poète / Şairin Kanı» (1930) düşmeğe başlıyan bir fabrika bacasıyla açılır. Yetmiş dakika sonra bacanın yere çarpmasıyla biter. Bu «zaman parçacığı» araya giren öykünün düşselliğini meydana getirir (otuzlarda düşler, henüz, bir anlık olgular olarak düşünülürdü). Ama aynı zamanda böyle yıkımları seyrederken duyduğumuz heyecanı ve korkulu ürpermeyi de körükler. Soluğumuzu keseriz, çünkü baca düşerken biz de düşeriz. Paramparça olan bu baca, seyircinin «çözülüp dağılan» kendi bedenidir ve kinaestetik bir duygu ortalığı ile başarısızlık ve ölüm heyecanlarının boşalmasını sağlar.

Gerçeküstücülerin tanıttıkları ve son zamanlarda National Film Theatre'da yeniden büyük başarıyla canlandırılan Louis Feuillade'in «Les Vampires / Vampirler» (1915) i bir «pulp» film dizisidir. Bu filmin belki de en güzel bölümü, kara postlara bürünmüş ve kafalarına Ku-Klux-Klan başlıkları geçirmiş canilerin Paris'te damlara tırmanışını (hem de hiç göze çarpmıyan biçimde) gösteren ayrımlardır. Varlıkları, Chirico'nun geometrik biçimlerini ansıtarak gerçek, yerinde çekilmiş çatı görünüşlerini, Cheval'in Dream Palace at Hauterives'i kadar sanrılı bir dünyaya dönüştürür. Çatılar ay tepecikleri olur, baca kümeleri kübik bitkilere, ayın kaktüslerine benzeşir.

Eğretileme olarak mimari :

Öteki uçta ise mimari, toplumsal baskıların, toplumun kendisinin en gözde görüntüsüdür. Alıcı görsel eğretilemeler (visual metaphors) gereksinir, mimari de insan-yapısı bir çevre sunar. Elia Kazan'ın «On the Waterfront / Rıhtımlar Üstünde» (1954) si yeni vardıkları «birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için» düşüncesiyle güçleşmiş liman işçilerinin işe dönüşleriyle biter. Fakat çelik bir kepenk acımasızca kapanır arkalarından. Çalıştıkları rıhtım bir hapishanedir. Bir sonraki çatışmaları başlamıştır bile.

John Ford Western'lerinden «My Darling Clementine / Kanun Harici» (1946) nde çölde ardarda dizilmiş üç kitleyi gösteren son derece uzun bir çekim, daha usta işi ve kaçamaklı bir örnektir. En yakınımızda yarısı yapılmış kilise durmaktadır, arkasında meyhane, en geride de dik, kayalık bir yığın. Bu biçimsel yankı, yeterince uygarlaşmamış vahşi Batı'yı özetlemektedir Protestan ideali, bu idealin kavgacı karşıtı ve bunların ötesinde ve üzerinde **ikisinin de** karşıtı olan sessiz ve asık suratlı doğa.. Üçünün içinde en kolay «kırılır» olanı en değerlisi, en incesidir. Uygarlık, uçsuz bucaksız bir denizde kımıldanan bir saldır, üçüncü «blok» da bu denizin gel-giti...

Sinemadaki temel eşitliklerden biri de şudur: fizik çevre = ruhsal durum. Mimari, kahramanların kafasının röntgen - fotoğraf'ı olabilir. Eğer, Visconti «Rocco e Suoi Fratelli / Rocco ve Kardeşleri» (1960) nde şehre yeni inmiş bir köylü ile bir «dolce vita» fahişesi arasında Milano Katedrali'nin tepesinde bir kavga sahneliyorsa ve durmadan, durdurmadan, diş diş sürdürüyorsa kavgayı; bu, katedralin, yaşamalarının moral çerçevesi gibi altlarında alabora olan dev bir gemi olmasındandır «Hristiyanlık 1960», hızla batan bir **Titanik**'tir.

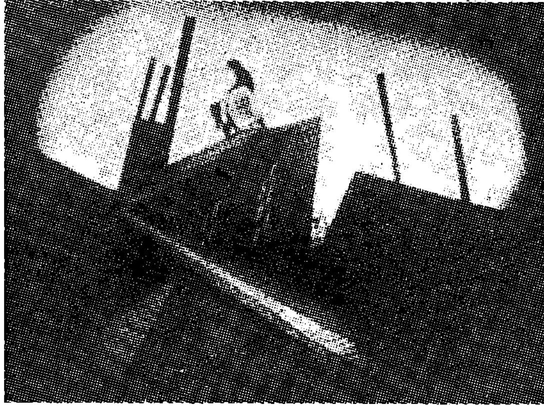
Claude Chabrol'un «A Double Tour / Tehlikeli Rabıtalar» (1959) da Antonella Lualdi gelinciklerle dolu yemyeşil bir çayırın camlarından içeri uzandığı bir evde oturur. Bizimle bu resim - pencere arasında bir akvaryum vardır; ve ön plânda tropikal bir balık, canlı bir mücevher gibi, ağır ağır yüzer, dolanır. Bütün bu görüntülerdeki yabansılık, olağandışılık nesnel güzelliği tinsel güce dönüştürür: beden (Lualdi), **fin-de-siècle** bir özenti (mücevher balık) ve yapıyla kaynaşmış doğa (ya da romantik dürtüye de yer veren yeni bir klasisizm).

Bunun gibi birçok yolla, sinema mimariyi bağımsızlığından uzaklaştırır ve onu, anlamı filmin içeriğine bağlı bir sembol haline getirir. Şimdilerde yöneticiler heyecan olanakları veren yapılar peşinde koştukları için **objet trouvé** (bulunmuş nesne) anlayışı pek de uygunsuz değildir. Orson Welles'in «The Trial / Dava» (1962) sındaki o karmakarışık odalar, herkesin sanabileceği gibi, stüdyoda yapılmamıştır; bir Yugoslav sergi salonuyla «kaynaş-

tırılmış», Paris'in terkedilmiş Gare d'Orsay'ıdır. Cocteau'nun «Orphée» (1950) sindeki doğa-üstü çevre L'Ecole Militaire'in yıkıntılarıdır. Bu fantezileri böylesine kandırıcı yapan da fotoğraf değildir, mimari eğretilemenin somut kendine-özgü'lüğüdür. Bu noktada mimari, gerçekten yaratıcı bir rol oynamaktadır. Eisenstein merdivenin birinde bir katliam düşünmüş de sonradan Odesa Merdivenlerini seçmiş değildir, sahnelemeyi merdivenler esinlemiştir. Carl Dreyer «Vampyr / Vampir» (1931) i için görsel bir stil aranırken bir un değirmenine rastlamış ve bundan «beyaz» anahtarında bir vampir filmi düşüncesini yakalamıştır

Dışavurumculuğun yükselişi ve düşüşü :

Fotoğrafın bugünkünden daha duyarsız olduğu günlerde yönetici, çevreyi ancak onu stüdyoda kurarak denetliyebilirdi. Abartma kolaylığı kendiliğinden dışavurumculuğa (expressionism) yol açtı. Veine'nin «Das Kabinett des Dr. Caligari / Dr. Caligari'nin Muayenehanesi» (1919) akademik mitosa karşı gelen ilk dışavurumcu film değildir. C. A. Bragaglia'nın «Perfido İncanto / Sihirli Yalancı» (İtalya, 1916) sı ve Stellan Rye'in «House Without Doors or Windows / Kapısız, Penceresiz Ev» (Danimarka, 1914) i daha önce gelirler. Fakat Veine'nin filmi, perdenin mimariden heyecan uyandıran öğe olarak yararlanmasının ilk tutarlı örneğidir; bir yandan Max Reinhardt'ın sahne dekorlamasından çıkarılmış ilkelere, bir yandan da Edschmid'in kuramlarına dayanır. Filmdeki deli'nin kafasından bakınca «Caligari» nin kesik kesik kumaşlar üzerine boyanmış sokakları ve cepheleri parçalanıp darmadağın olmuştur, çatılar çarpılıp sarkmıştır, yapılar kâğıt parçalarıdır... Veine'nin «Raskolnikov» (1923) unda suçlu öğrenci kafasının üzerine bastırıp mengene gibi sıkıştırıyor görünen bir yığın kapkara kirişin altında uyur. Cinayet odasına giden sarsak merdivenleri çıkarken sal-



DR. CALIGARI'NİN MUAYENEHANESİ

lanıp duran korkuluklar, iğneye benzer biçimleriyle isteriyle yolu gösterirler. Odadan isteriyle çıktıktan sonra da, onu dehşete düşürerek arkasından devriliyorlarmış gibi görünürler.

Dışavurumculukta hemen iki eğilim **belirmiştir: aşırı** (paroxystic) ve **dekoratif.** Caligari'de deli'nin gözünden görünen dayanıksız, devrilecekmiş gibi duran yapılara karşın sığınak, sakin, ağır ve üç boyutludur. Dr. Caligari'nin kendisi beklenmektedir. Karanlık, üç kemerli arkadların hangisinden girecektir? Heyecan, otorite canavarını gizliyen bir labirente çevirir kemer dizilerini. Sığınağın mimarisi güçlüdür, azıcık da barbardır, insanda bu simetrinin Fritz Lang'ın da «Nibelungen» (1923) filmlerinde doğruladığı, derebeylik noktasıyla aynı aşama sırasında olduğu duygusunu uyandırır Bu filmlerde ortaçağın şövalyelik düzeni, satranç tahtası biçimli ve kabaca zincirlenmiş salonlarla birleştirilmiştir. Bu apaçık «dekoratif» düzenlemeler böylece heyecan uyandırıcı gerilimlerini açıklamışlar ve Siegfreid Kracauer'in «Caligari'den Hitler'e» de ileri sürdüğü gibi Üçüncü Reich'in ev stilini belirlemişlerdir. Deli'nin saf perişanlığı sert bir düzene karşıdır. Bunları birbirine bağlıyan şey de **zorbalık**'ın çıktığı **labirenttir.** Labirentler, aynalar ve ışık kaynaklarıyla oynamak, mimari biçimler üzerine duman salmak, bükülüp giden merdivenlerin gizemli gerilimi, eğri büğrü sokakların bakımsızlığı Alman dışavurumculuğunu belirliyen motiflerdendir. Esin kaynağında da temelden **Junkerized** (sonradan görme) bir kentsoylu sınıfının, Versailles sonrası Alman ekonomik kararsızlığına gösterdiği tepki vardır.



VAMPİR

Dokuzyüz - yirmilerin sonunda dışarumculuğu bırakan Alman yönetmenleri bu görsel motifleri, gerçekçi dekorlara ve konulara aktardılar. (Mimar olarak yetişmiş) Lang'ın bütün filmlerinin karakteristiği olan ürkünç hava, onun dikdörtgensel boş mekânlarda kullandığı küçük, yavaş, yalıtılmış hareketlere olan duyarlığından doğmuştur Rabst'ın filmleri ise, karanlık kitleler arasına sıkıştırılmış sert açılı geçitler motifinin üzerine oturur Geçit, içinden alevler fışkıran bir maden kuyusu olabilir («Kameradschaft / Arkadaşlık», 1931), bir kışla meydanından geçip giden kamyonlar («Jackboot Mutiny / Jackboot İsyanı», 1955), ya da toplayıcı ışıldaklarla yapılmış bilmeceli bir ışık - gölge oyunu olabilir; fakat içerilen veya belirtilen Z, olanca gerilimiyle bu ünlü «gerçekçi'nin bütün filmlerine dışavurumcularınki kadar kuvvetli bir heyecan anaforu verir. Lang'ın renkli «Tigress of Bengal / Mihrace'nin Gözdesi» (1960) Yeni Dalga'nın eleştirisel dölyatağı olan **Cahiers du Cinéma** yazarlarını biçim'iyle kendinden geçiren bir başka **«pulp»** filmidir. Avrupalı gençkız, aydınlık beyaz giysileri içinde Mihrace'nin Sarayında dolaşır durur, kayıp ağabeyini arar. Önce, gün ışığında parlak, renkli ve dikdörtgensel mozaiklerin

üzerinde gezinir. Daha sonra karanlık, morumsu duvar resimlerinin önünden geçer - renkler zengindir ama somurtkandır aynı zamanda, biçimler daha karışık ve hastalıklıdır. Sonunda gün ışığını geride bırakıp katakomplara dalar, sarayın koridorları kayalıklı bir biçim dağınıklığına bırakmıştır şimdi yerini.

Mimari biçimler bedenle ilgili motifleri siler süpürür. Tapınakta dev bir tanrıça heykelinin cüceleştirdiği Debra Paget, bacakları iki yana açık, kaygan, yumuşak hareketlerle danseder. Bu arada araştırmacı mimar da bir katakomp bacasına tırmanır, bacaklarının birbirinden ayrılmış hareketi Debra Paget'inki ile uyumludur.

Dreyer'in filmlerinde mimari daha önemli bir rol oynar: Vampyr'in kahramanı ıssızlığı besbelli bir hana varır. Bir ses duyar ve sesin kaynağını araştırır. Evin bir köşesine eğilir alıcı, çatının eğimli bölümünü çaprazlamasına geçer ve çatı katın penceresindeki bir kadını yakalar. Burada alıcı, hep bir hacim olarak düşündüğümüz yapının kenarları boyunca hareket etmektedir. Böylece ev, bir kenarlar kolleksiyonu, bir keskin uçlar dizisi, insanın içinde yaşamak için çaldığı bir dilim gökyüzü olur. Daha sonra kahramanımız kendisini kilisenin önünden geçen cam - pencereli bir tabut içinde görür düşünür. Kendimizi onun yerine koyup üzerimizdeki göğü ve ağaçları görürüz biz de, - derken kilisenin ön cephesi üzerimize doğru yükselir ve sanki tabutun hareket ettirilmesindenmiş gibi hafifçe titreyerek yan döner. Ağır ağır öne gelir ve perdeden uzaklaşır; ve biz, henüz tam ölmemiş, kutsanmamış toprağa gömülecek olan, çağırmaya uğraştığı büyük geminin giderek uzaklaştığını gören cankurtaran sandalındaki adam kadar, yalnızlık ve kimsesizlik duyarız. İnsan gözünün tersine, alıcının «tünel-görüş» ü (tunnel vision) vardır. Dreyer bu görsel yoğunlaşmayı yapıları titrek, değişken görmekte kullanır. Alıcının bir odada yukarıdan aşağı bakarken, perdenin üst kenarından çaprazlama eğilmesi hiç de kolay bir çekim değildir. Mobilya ya da bol şekilli halı gibi örtü v.b., döşemenin «yukarı = Perspektif Tepesi'ne tırmanışını iyice belirtirler; oda olağan-dışı basınçlar altında şişiyor, kabarıyormuş gibi olur. Geniş açılı mercekler eşyayı ve insan vücudunu çeşitli açılardan kavrıyan, böylesi etkilerden örülmüş bir dokuyu olanaklı kılar. Degas'nın «Le Tub» ü daha 1888 de müjdelemiştir bunları. Fakat Dreyer'inki, özellikle, tedirgin edici tinsel kuvvetlerin verdiği moment altındaki yapının etkisidir. «Vampyr» deki ev de düz plânlardan kuruludur. Yakındaki duvarda açılan bir kapı geride, daha uzaktaki bir duvarı ortaya çıkarır. Whisterian bir dayanıksızlığı vardır evin, hattâ daha fazlası... «Ev olarak güvenilir mi?» Hayır, ev korku verici dumanlı belirmelerin aralarında rahatça aktığı - kayıp giden alıcının bize duyurduğu alışkanlık - yüzeyler ve bölmelerden meydana gelmiş bir labirenttir sadece.

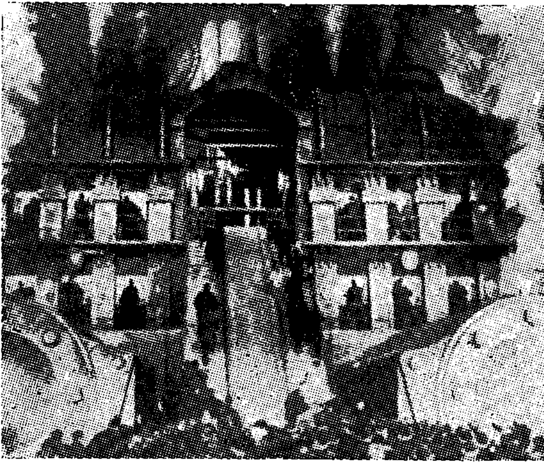
«Day of Wrath / Gazap günü» (1943), kentsoyluların mal mülk tutkunluğunu tinsel bir bozukluk olarak ortaya koyar. Biçimin katılığını belirten koyu gölgeler, devin'msiz bir alıcı ve mekân içinde «dikdörtgensel» yerleştirmeler, yapıları ve eşyayı karanlık, ağır görüntüler haline sokar. Kaskatı, dümdüz giysilerinin içinde insanlar bile ağaç kadar sert ve eğilmez görünürler. Fakat bastırılmış kinlerin cezasını çekecek olan bunak ihtiyarın çevresinde alevler yükselmeye başlayınca, odun yığınından çıkan dumanlar arka plândaki kiliseyi **sarar** ve **titretir.**

Dreyer gibilerinin tek tek başarılarına karşın «otuzlar», dışavurumculuğun gözden kaybolduğu yıllardır. Popüler sinemadaki hemen hemen son kalesi de Amerikan korku filmleridir. Lirik gücüne belgeci John Grierson'un bile kıskançlıkla karışık bir saygı duyduğu James Whale'in «Frankenstein» (1931) ve «Bride of Frankenstein / Frankenstein'in Nişanlısı» (1935) filmleri, ancak «slap-happy Gothick» olarak tanımlanabilecek parlak örneklerdir. Bu örnekler, artık sadece popüler sanatta, bilgiç geçinen kişilerin gözü yaşlı seyirci için yaptıkları çalışmaların sonuçlarında bulunan, artistik melezlerdir; şimdi de bunlar, formülü kendilerine has bir yanılsama ile altüst etmekte ve benzersiz bir kurnazlık ile popüler mitos karışımında tam aradıklarını bulmaktadırlar. Mimari oyunlar da vardır. Dolup taşarcasına örümcek ağlarıyla kaplı bir mezarın orta yerinde Dr. Praetorius Baron Frankenstein'i «Basamağa dikkat et,» diye uyarır. Gözüpek Baron laboratuar olarak bir tepenin üstündeki bakımsız, harap kuleyi kullanmaktadır. Bu topoğrafyanın Freudian sembolizmi (husyeleri andıran bir tepenin üzerinde dikilen erkeklik organı) iskeletleri diriltme sürecinin ayrıntılarıyla ustaca arttırılmıştır. Önden bir elektrikli direk, kendi kendine burgulanarak yukarı, fırtınalı geceye uzanır - fırtınanın gücü de bir çaylak sürüsüyle arttırılmıştır -, sonra sedyeye yatırılmış ceset kulenin tepesine kadar kaldırılır, Şimşekler, fırtına, «doğmamış» vücudun yükseltilmesi, burgunun dikilişi, çaylakların uçuşu, çatırdamalar ve kıvılcımlar orgazmın klâsik bütün belirtilerini ortaya çıkarmaktadır. Salt bir Promethe öyküsü (tanrılardan ateşi çalmak) değildir anlatılan, aynı zamanda Tanrı'nın - ya da kadın'ın - yardımı olmaksızın hayat yaratan bilim adamının megalomanyak «hubris» idir - dev gibi, canavarca, sapık bir dikilme'dir.

Büyük son Gelişmiş bir model olan ve yalnız yapımcısını (Colin Clive) seven Gelin (Elsa Lanchester), Canavar'ı (Boris Karloff) aşağılamıştır. Hantal ve ihtiyar Mark I. öcalma hırsıyla yanlış kolu çeker, Tumescence Kulesi fırlatır atar tepesini.

Lirik bir gerçekçilik :

1940-50 yılları gerçekçiliğin etkisi altındadır ve mimari, temelde toplumdur. Önceki uğraşları sahne estetiği olan çoğu genç eleştiriciler, de Sica'nın «Bisiklet Hırsızları» (1948) ve «Umberto D» (1951) gibi, stil yönünden böylesine soğuk ve düz olan filmlerine kendilerini alıştırmakta güçlük çekmişlerdir. Fakat, «soğuk ve düz» bu yapıtların anahtarıdır. İşçinin çalınmış bisikletini aradığı sokakların, umudunu yitirmiş bireye karşı pek de sert olmıyan, nasırlaşmış bir ilgisizliği vardır. Birbiri ardına sonsuz dizilmişliği içinde çileli çatı katları, yüksek apartman blokları gizlilikten, kaygısızlıktan ve insanın «yokoluşu» ndan kurulmuş bir toplumun sembolleri olmaktadır. De Sica'nın Romalı havası, onun o Fransisken duygululuğu ile Marksist katılığının ilgi çekici karışımını yansıtır. Ve filmlerinin «soğukluğu», «yabancılaşma» yoluyla bu kapitalizm eleştirisini emekçi-ekonomik ortam-



METROPOLİS

dan kentsoylu-düşünsel düzeye geçiren Antonioni'yi de önceden haber verir.

De Sica ile Visconti'nin (hatta Hindistanlı havarileri Satyajit Ray'in) filmlerinde mimari, görüntünün mafsallandırılmasında son derece ilgi çekici söz-dizimsel (syntactical) bir rol oynamaktadır. Her üçü de çok sıkışık koşullarda yaşıyan yoksul kişilerle ilgilenmek durumundadırlar. Sürekli bir yakın-çekim filmin en önemli motifi olan «çevresi içinde insan» duygusunu bozmakta, yoketmektedir. Bu yüzden kişiler, perdenin çerçevesi içinde duvarlar, pencereler, raylar ya da diğer «mekânsal sınırlamalarla daha küçük çerçeveler içine sokulmuşlardır. Çoğu zaman bu yalıtılmış kişi - traş olan yalnız bir büyükbaba gibi - önemsiz bir karakterdir, ne var ki hareket ve dialog bakımından öykü onun yöresinde biçimlenip gelişmektedir. Böylece her yerde kalabalık içindeki yalnızlığı, görünenin gerisinde oluşan yaşamı ve bireyciliği iyice duyarız.

Yeni-gerçekçilik, biraz seyircinin o kasvetli havasından sıkılması, biraz da hükûmetin hep İtalya'nın yoksul ve her zaman yağmurlu yerlerini anlatmasından hoşlanmaması yüzünden 1953 yıllarında öldü. 1960'larda «ekonomik mucize» ve hükûmetin «sola açılma» sıyla yeniden aşılanmış olarak ortaya çıktı ve bir avuç son derece kültürlü genç Marksistten meydana gelen «Visconti Okulu» nun yeteneklerinde kendini gösterdi. Bir film bunların çoğunun (Bolognini, Pasolini, Patroni, Griffi, Rosi, Olmi, v.b.) temsilcisidir: Lina Wertmüller'in «I lezardi / Kertenkeleler» (1963) nde, güneşte kızmış taş evlerin uzun, beyaz çizgileri Güney Derebeyliğinin acı ve insafsız devinimsizliğini bütünüyle ortaya koyar. Bir çocuk bir tabu'ya dokunmaya kalkar, sokakta yalnız giden bir kıza sataşır. Yukarıdan Tanrı-gözü (gibi bakan) alıcı, çocuk kızın karşısına çıkıp yanında yürürken, üzerine eğilir. Eğilme 90° olarak sürer gider, öyle ki sokak ve evler yavaşça alabora olurlar ve «yukarısı» perdenin soluna doğru belli belirsiz seçilen bir yer haline gelir. Sevgililer düzensiz, yabansı, **ağırlıksız** bir dünyada yürürler, - etki öylesine ürktücüdür ki az sonra iş işten geçmiş olacağını anlarız.

Yabancılaşma mimarisi

Richard Smith **Ark 19**'da şöyle yazar «Little Caesar / Küçük Sezar» (1930) da Edward G. Robinson'un alıcıyı bir küçük canavar gibi yerleştirmesi doğrudan doğruya bir Bauhaus[2] kararlılığından gelmektedir. Daha sonra modern stil, açıkça bizim dünyamızda yaşıyan ama seyircinin düş dünyasını bozmayan bir dekor içindeki komünist ajanda yeni br kötü - adam'la birleşir. Böylece, modern sanat galerilerinin ve modern müziğin ön örgütlenmeler olarak kullanılışıyla birlikte henüz yeterince benimsenmemiş olan **modern** de hizmete çağrılır».

Bu arada bir anti-entellektüel eğilim de açıktan açığa yürürlüktedir. Gelecek yılın giysileri içinde gelecek yılın davranışlarını takınan, kadın-kahraman'dan çok «vamp» tır. Böylece modern stilleme giderek kötü-adamdan kahraman-kötü-adam, oradan da psikiyatrist yoluyla kahramana ve tedirgin edici otelden rahat eve süzülür Fakat sokaktaki adamın «modern mimari» diye düşündüğü şeyde ilginç bir durumla karşılaşılmıştır. Perde-duvarlara ve gökdelenlere alışıldıkça sinema perdesi bunları soğuk, yabancı ve katı olarak portrelendirir. Tati, «Mon Oncle / Amcam» (1958) in fonksiyonel olmıyan, harap evini kentsoylunun kısır makine düşkünlüğüne yeğ tutar. Marcel Camus'nün «Orfeu Negro / Siyah Orfe» (1959) sinde çelik - ve - cam bir büro - binası, Brezilya karnavalının neşeli yılanını döndüren sessiz bir geçmiş, pırıltılı bir mezar'dır. Louis Malle'in «Ascenseur pour l'échafaud / İdam Sehpası» (1958) ında modern bir büro binası daha büyük bir tuzağı, toplumu çağrıştırır. Karşıdaki blokun camlardan görünen pencereleri, kahraman, vicdansız patronunu öldürürken onu gözetliyen göz sıraları, göz dizileridir. Resnais'nin «Hiroshima Mon Amour / Hiroşima Sevgilim» (1959) indeki yapılar ve kahraman'ın gezip dolaştığı neon ışıklarında parıldıyan caddeler, onun bir bodrumdaki kurban'lığına olan düşünsel saplantısıyla alay eden - Japon halkının edepsizce yaşama - tutkunluğu değildir yalnızca. Aynı zamanda Hiroshima'nın ve acılı geçmişinin de yıprata yıprata - hatta şizofrenik - silinmesidir.



YER SARSILIYOR

Bütün bu filmlerde mimari-toplum eşitliği önde gelir. Hızlı töresel ve tinsel değişmelerin dünyası «yabancılaşmış» bir dünyadır. John Littlewood'un «Sparrows Can't Sing / Serçeler Şarkı Söyliyemez» (1962) i geçerli, moda stilleri yarı - evcilleştirir. Pırıltılı bir sıra blok apart-

man ezercesine gelir üzerimize, sıska genç bir Cockney -yosması (Barbara Windsor) balkonundan aşağı uzanır, bağırır dostuna «Limon almağı unutma, sevgilim!.) Cockney'in özünü modern mimari bile değiştirememiştir. Arasıra mimarların Utopyacılığı bulanıklaşıp, yerini despotluk gibi hissedilen bir şeye bırakır. LCC'nin Mimarlık Bölümünde[3] fazla kalabalıklaşmış eski kenar mahallelerinden ayrılmalarının en güzel tarafını yeniden mahremiyete kavuşmakta bulan insanlara, açık - plânlı apartmanları benimsetmek istiyen bazı kişilerle karşılaşmıştım. Bukadar çok etken içeren böylesi beğeni aykırılıklarına pek kolay çözüm bulunamaz. Antonioni'nin «La Notte / Gece» (1960) sinde bir adam, düzgün parlak ve bol çizgileri, bir bakıma, sarsıcı bir kanser[4] kliniğinde ölmektedir mimarî bir eğretilemedir bu, faydacı ve iyimser akılcılığımız, insan ıstırabını, dolayısıyla heyecanı ve iletimi yumuşatma, olduğundan daha az çarpıcı gösterme çabasındadır çünkü. Fakat bu eğretilemede içerilen Eflâtun'un bütüncül görüşlerine giydirdiği sevimlilik cinsinden incelik, bir «Barış Bakanlığı» adı kadar bozuk, tatsız bir inceliktir. İnsan tabiatı, adeta, çok çirkin olmıyan fakat çirkinlik olanaklarıyla ve delikler, köşeler, rastlantılarla dolu biraz dağınık, rasgele ve temeldeki ikiliğe uyan bir çevreyi yeğ tutar gibidir. «La Notte» gibi filmlerde «Utopik» mimariyi «bozan» yani, aynı anlamda, çirkinleştiren insan kafasını görürüz.

Kötüleme eğilimi özel olarak modern olana karşı değildir; fakat toplumun, bireyi (hızlı değişmeyle) kökünden koparır ve yönetirken cüceleştirmesine karşıdır. King Vidor «The Crowd / Kalabalık» (1927) da, Billy Wilder «The Apartment / Garsonyer» (1960) de ve Orson



MURİEL

Welles «The Trial / Dava» (1962) da geniş, açık - plânlı büroları, toplumsal uygunlukları, rutin olanı ve David Reisman'ın **The Lonely Crowd'da** «sahte kişiliklendirme» dediği şeyi kabule zorladıklarından ötürü, kaynıyan bir kinle gösterir.

Antonioni'nin filmlerinde mimari ve çevre (landscape) birbirinden ayrılma. «L'Avventura / Serüven» (1959) boyunca geniş düz görünümler birbiri ardından isteksizce sürüklenip yükselerek uzaklardaki çevren çizgisinde yok olurlar. Eğri büğrü yollar, konuyla ilgisi olmıyan kırık dökük kulübelere sürükler gözü. Yapılar, otomobiller ve meydanlar ince, özenli bir rasgelelikle düzenlenmişlerdir; yerine oturmamış kırpıntılardır bunlar, ileri-geri oynıyan bir testerenin dişleridir, kimini meydana getiren şeyler kap-kacak, demiryolu gibi şeylerdir. Birbirlerine pek baştan savma bağlanmışlardır. Perspektifler birer boşluk dokusudur. Önce Claudia'yı (Monica Vitti) Sandro'nun evinin dışında Anna'yı (Lea Massari) beklerken görürüz. Duraksamalı, Sandro'nun soğuk kuşkularının labirentine girmeden, eşikten soğuk, beyaz bir koridoru gözlemektedir. Buna benzer birçok koridor vardır filmde. Anna'nın kaybolduktan sonra aranması da, korkunçluğu bir suç sisinin kurşuniliğine dönüşen, **«anlatımsal» (narrative)** bir labirenttir. Claudia ile Sandro'nun flört düşüncesiyle ilk oynaşmaları bir tren koridorundadır. Guilia ile sekstutkunu genç ressam sevişirken korkuya kapılan Claudia uzun bir koridor boyunca koşar. Sandro'yu son arayışı da bir koridordan ötekine, ufalıp kaybolan bir noktadan bir başkasına sürükler onu ve bu, kovalamaca düşsel bir devinimsizlik olana dek sürer gider. Ortak yaşamalarının işkencesi olan kâbusun içindedir artık Claudia.

Garip bir ıssızlıktaki Noto kasabası, anımsadığımıza göre, onsekizinci yüzyılda bir deprem sonucu tümüyle yıkılmış ve baştan aşağı yeniden kurulmuştur. - Sandro'nun da, mimar olarak, bugünkü İtalyan toplumunu yeniden kurmak istemesi gibi...

Resnais'nin «Muriel» (1963) i modern kopmuşluğun mimarlık diline çevirisidir. Boulogne da, Hiroshima gibi «yeniden yapılmış», belleğini yitirmiş bir şehirdir. Yabancının biri şehir merkezini sorar, «işte burası ya,» karşılığını alır. Şehir esprisi için de, bir organizma olarak toplum için de durum aynıdır. Kadın kahraman (Delphine Seyrig) sattığı antikaların arasında yaşar, dükkân içindeki evi tüm kültürel karışıklığımızı örnekliyen bir **musée imaginaire**'dir. Oğlu ise, çiftliğin birinde kırık dökük bir bekâr odasında yaşamaktadır, - sanki bütün bunlar rahat bir kır hayatını değil de bilinçliliğin sınırlarına sürgün edilmişliği yansıtır Pan - Doğa - uydurma engeller arasında, boş yere keçisine eş bulmaya çalışan umutsuz bir ihtiyar serseridir; oysa beri yanda kişiler, Proustvari bir kısırlıkla, Cezayir'deki işkencenin utanç verici gizi dışında, hep bir yalan, bir yanılsama olarak ortaya çıkan anılarının peşindedirler. Neon ışıkları ve cam yüzeyler, oradan oraya dolaşan karakterlerin kısa aralarla görünüp kayboldukları bir yansımalar kargaşası yaratır. Yalnız eski bir demiryolunun paslı, demir parmaklıklarında biraz masal, biraz büyü vardır. Daha içine yerleşilmeden yıkılan, yeni bir apartman blokundan söz edilir bize -, «plânlı eski'leme» nin saçma hızlandırılışı. Yepyeni beyaz beton blokların görüntüleri birdenbire, hiç gerekmediği halde, dialoglarda ortaya çıkıverir. Rasgele döşenmiş bir apartman dairesinde pencereler cam mekânlara dönüşürler, duvarda bir bitmemişlik olurlar. «Hiroshima Mon Amour» temelde düşünceyi oradan oraya çeken bir dalgınlıklar karmaşasından geçmişteki yaralanmanın abartılmışlığına uzanan bir büyük kaydırmalı çekimse, «Muriel» **noktacı**dır (pointilliste); küçük, sinirli durumların, devinimlerin, anların kargaşalığını yakalıyan kısa, duruk çekimlerden yapılmış bir mozaiktir.

Aynı özelliklerinden ötürü «L'Année Dernière à Marienbad / Geçen Yıl Marienbad'da» (1961) da dağılmalardan ve çelişmelerden örülmüş bir kafestir. M. C. Escher'in x-boyutlu mimarisini çağrıştırır insana. Dilys Powell'e göre bu

filmin teması «zaman-anı-aşk» tır, Eric Newton'a göre ise «yer»; bütün bu terimler gereksiz yinelemelerdir (tautologie). Bu, - klinik-, otel?, mahzen? - «Hiroshima» ile «Muriel» in «bellek yetimi» motiflerinin abartılması, putlaştırılmasıdır. Kimbilir belki de halkı düşlemektedir saray... ya da belki onlar, ince ve sevimli, ve öteki, yaşamamızın potansiyel doluluğudur; uzak, donmuş ve iki - boyutludurlar, çünkü bir «ah keşke» özleminden daha fazla olmıyan derinlikleriyle yalnızca isteğe boyuneğen kendi görüntülerimizdirler. Bu yüzden de ancak özgürlüğün **uçurum**'unda varolabilirler.

Satranç tahtası döşemeleri, düş çiçeklerini andıran avizeleriyle bu entellektüel yapı, Uyuyan Güzel'in cam tabutta yatmak yerine hastalıklı bir çekiciliğin müziğinde dansettiği bir Sihirli Saray'dır. Benzer biçimde, Fellini'nin «La Dolce Vita / Tatlı Hayat» (1960) ında da Marcello, Trevi çeşmesinin altüst ediciliğinde düşlerinin prensesini (Anita Ekberg) kucaklamak üzeredir tam çeşme kurur, bir pancur kalkar gibi gün ağarır...



KORKUNÇ İVAN

Barok'un abartıcılığı

Bu filmlerin gözalıcılığını betimlemek için «Baroque» oldukça belirsiz ve şişirilmiş bir sözcüktür. Laurence Kitchin, Carol Reed'in «The Third Man / Üçüncü Adam» (1949) ında, günümüzde çevrilen dolapların dolup taşan bayağılığına karşıt olarak Viyana Barok'unun geçmişten kalma gösterişli bir çalım olduğu kanısındadır (biz de mimari olumsuzluğun bir lâğımda sonlanabileceğini ekliyelim) «Üçüncü Adam» ın biçimsel mimariden yararlanması yönünden «altmışlarda» başlıca etkileyici olduğu konusunda Bay Kitchin gibi düşünmüyorum: bu, daha çok «kırkların» melodramının tutkun olduğu «aykırı dekor (uyumsuz dekor) » formülünden gelmedir, yönetmenin dağarcığına yılların toplayıp getirdiği bir birikimdir; Visconti ile Antonioni'nin mimari inceliklere gösterdikleri aşırı ilgi de İtalyan film geleneğinden evrimlenmedir. Gerçekte İtalyan filmleri Carol Reed'in filminin alaycılığını tersine çevirir. Barok karışıklık, çağdaş karakterlerde olmayan herşeyi, kararsızlıkları, alışkanlıklarıyla - bakarsınız birdenbire güvenilir ve enerjik görünür.

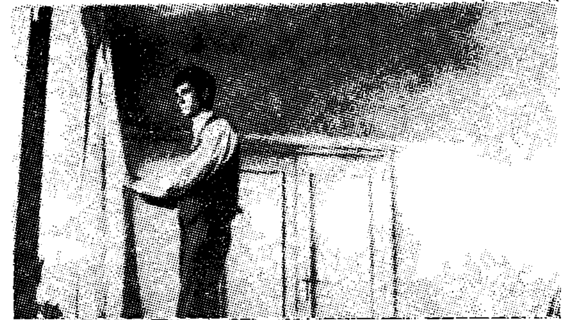
Fellini'nin açık mekân ve kitle konusundaki titiz duyarlığı, raslantıdan raslantıya sürüklenen öykülerle evlere ve saraylara yöneltilmiş kararsız bir harekete karşı koyan bir **mise-en-scène**'le birlikte gelişir. «La Strada / Sonsuz Sokaklar» (1954) ın gezici palyaçoları, motorlu kulübelerini sümüklüböceğin kabuğu gibi taşırlar hep. Tedirginlik, «La Dolce Vita» ve «8 1/2» (1962) un «kapalı çemberlerinde, hem yürüyüp hem düşünen kahramanların çevresinde dolaşan, atılan, dalan alıcı hareketleriyle sağlanır. Oğretici bir gözle gezinen alıcı oradan oraya dolaşmaya başlar, gerçekleşir. «8 /2» daki en etkileyici mimari kitle, dev bir roketin çevresinde kurulmuş ve bir iskeledir, çevrilmemiş bir film için yapılmış bir dekordur bu. Aldatmanın aldatmacası...

Orson Welles'in «The Trial/Dava» sı paranoid baroğun ilk örneğidir. Welles, bazı ayrımlarda durmadan gezinen, bazılarında ise kısa, telâşlı kesimlerle yetinen bir alıcı kullanarak bütünüyle **kıpırtılı** bir mekân elde eder. K'nın apartmanının cephesindeki beton balkonların çıkıntıları, çapraz çekimde bir çift şimşek aydınlığı gibi görünür Düpedüz ayrı yerler - banka, mahkeme, avukatın dairesi, Adalet Bakanlığı arşivleri, katedral, ressamın kafesi - bir tek yığın içinde ortaya çıkarlar: bir eğretileme dizgesi (a system in metaphor). K. çoktandır balinanın karnındadır. Welles aynı anda çözer mekân (keser), karıştırır (sallar) ve «yığıştırır». Tek tek her uyumsuzluktan ustalıkla yararlanır. Gare d'Orsay'ın perçinli kolonları hiç gereği yokken, katedralde de, avukatın dairesindeki şamdanın armasında da ortaya çıkar.

Yönetiminin etkililiği (1984'ü düşündürür insana) ile mimarisinin gelişigüzelliği (savaş-öncesi Avrupa bürokrasisini çağrıştırır) arasında tuhaf ve ilgi çekici bir gerilim vardır; K.'nın modern apartman dairesi de altını çizer bu karşıtlığın. Bu savruk ve çıplak mimari, (dialogların «oval/ovular», «phonograph/pornograph» gibi Freudian sözcülük oyunları üzerine kurulduğu düşünülürse) belki Welles'in de iyice farkında olduğu «Oedipal» bir nitelik verir düzene. Bu bakımdan film «1984 belirtileri» ni kentsoylu bilinciyle ve yasa ve düzen sevgisiyle bağlar - Welles'in Nietzsche'ci damarına özge bir suçlama. Uyguladığı gösterişli büyüklük, Welles'in çok sevdiği ve «Confidential Report/Ölüm Raporu» (1955) nda en son noktasına ulaştırdığı mimari ve tematik bir öğedir. Geniş - açılı merceklerі ve alttan çekimleriyle güçlü Arkadin'in bize egemen olmasını sağlar ama şatosunun duvarlarıyla tavanlarını birbirine yaklaşan, dengesiz, yıkıldı yıkılacak hallere sokar aynı zamanda, iskambil kâğıdından evlere dönüştürür Welles'in «imzaladığı» çekimlerdir bunlar.

dışavurumculuğun yeniden dirilişi

Kırklarda, Welles'in «Citizen Kane/Yurttaş Kane»(1941)



DÂVA

indeki Xanadu, Eisenstein'in «Korkunç İvan» (1944) ındaki saray ve Cocteau'nun «La Belle et La Bête/Güzel ve Hayvan» ın sarayı beyaz perde dışavuruculuğunun son kaleleri olarak görünmekteydiler. Daha az bireyci olan yönetmenler, öykülerini «şairane» yerlerde sahneliyerek gerçekçilikle uzlaştılar. «Üçüncü Adam» ın altbaşlığı «Viyana Lağımlarından Masallar» olabilirdi örneğin. Welles'in «The Lady from Shanghai/Şanghay'lı Kadın» (1947) ında bir aşk - sahnesi loş bir akvaryumda (öyle ki köpek balığıyla ahtapotun siluetleri bir bakıma sevişmenin açımlanması gibidir) ve sondaki silâhlı çatışma da bir aynalar - labirentinde sahnelenmiştir (mimari mekânın aslından saptırılması, gösterişli bir dönüşüm içinde kullanılması Welles'in «Dava» da anımsadığı bir şeydir, alıcı, hızla aynaların ve mekânların önünden ardarda geçer, K' makineli tüfek temposunda değişen bir düzen içinde bir gerideki Romy Schneider'i görür, bir kendi yansımasını).

Duyarlı filmler ve tabanca-boyunda alıcılar «örtülü dışavurumculuk» (flip expressionism) diyebileceğimiz şeyi-poz süreleriyle, devinimlerle ve benzerleriyle oynıyarak gerçeğe «uygulanmış» öznel etkilerin sağlanması - geniş ölçüde kolaylaştırdılar Truffaut'nun «Les 400 Coups/400 Darbe» (1959)sinde alıcı, - geride soluk bir güneş ve Eiffel Kulesi - boş fabrikaların önünden sürüklenir, geçer; herkesin Paris'i, birden, bir çocuğun tüm yıkılmışlığına ve yalnızlığına dönüşür. Tahtalarla kapatılmış pencereler oyulup çıkarılmış gözler olur.

Jacques Doniol-Valcroze (Cahiers du Cinéma'nın yayımcısı)'nın yönettiği «L'Eau à la Bouche/Ağzın Suyu» (1960), bir yönetmenin mimariye yapabileceği kötülüğün en yaratıcı örneklerinden biridir. Konusu, bir hafta sonunda üç genç çiftin bir Perpignan şatosundaki dolaşmalarını anlatan acı-tatlı bir küçük öyküdür. Şato - tomurcuklanan neo-klasik yontular, halılar ve Grek tanrılarının aşk serüvenlerini anlatan bir yığın resimle - 19. yüzyıl kent-soylu gösterişçiliğinin gerçek bir hazinesidir. Tanrıların gelişmiş bedenleri ve tavırları ile modern kızların soğuk, anlamsız davranışları, dar pantalonları ve gevşek sambaları arasında tadına doyulmaz bir karşıtlık vardır. Bir devingen-alıcı bütün kapalılık duyumlarını yokeder; ve bu, alıcının merdivenin çevresinde örüp meydana getirdiği iki görsel noktada, gelişip açılan bircanlılıkla doruğuna ulaşır Bir de gerçekten olağanüstü bir ayrım vardır alıcının, o büyük, ağır kitleli şatonun çevresinde üç kez dolandığı ayrım; koca şato olduğu yerde dönmeğe başlar, üç ışıklı pencere üç çiftin o sırada kendilerini sevişmeğe kaptırdıklarını, eğlendiklerini belirtir. Bu mest olmuş şato dünya nimetlerinin şatosudur...

Fantezinin yeniden yaygınlık ve ilgi çekiciliğini kazanması, sahne mimarlarına her entellektüel düzeyde alışılmamış, önemli sorunlar getirmiştir. Roy Rowland'in «The 5000 Fingers of Dr. T/Dr. T'nin 5000 Parmağı» (1953) ında kötü-niyetli Dr. T'nin zindanlarında her bir basamağı farklı ve uygunsuz yükseklikte olan bir merdiven vardır. (Zindan mimarisi yepyeni, ilgi çekici bir alan olabilirdi; aslında «iyi» bir zindan, mimarinin alışılmış bütün fonksiyonlarını tersine çevirir, içinde oturanları deli eder yani).

Gotik Revival'den bu yana en çok yıkıntı film stüdyolarında yapılmıştır. En sarsıcı örnek de belki «Der Schweigende Stern/Venüs'teki İlk Uzay Gemisi» (1960) dır. Polonyalı dizayncısının (art designer) olağanüstü çalışması olmasa berbad olmaktan kurtulamıyacak kötü bir Doğu Alman filmidir bu. Birleşmiş Milletler astronotları Venüs'e inerler, bir zamanlar burada yaşıyanların Yeryüzü'ne ka. şı kullanmak üzere yeni bir güç kaynağı bulmağa çalışırken yanlışlıkla kendi kendilerini yokettiklerini anlarlar. Anatol Radzinowicz,yanıp yıkılmış bu gezegenin can çekişen dekorunu yaratırken Tanguy ve Dali'nin resimlerinden yararlanmıştır. Bu yıkılıp, dökülmüş, kavranması güç aygıtlarda tüyler ürpertici bir güzellik vardır. Çelik levha demetleri, rüzgârda şişmiş yelkenleri çağrıştıran eğrilikler meydana getirirler; yarı-erimiş kocaman kubbeler, göz çukurlarından beyaz solucanlara benzer cıvık biçimlerin damladığı bembeyaz kafataslarını andırırlar. Bir kuş bakışı çekimde, yeniden işler duruma getirilmiş «enerji kompleks'i», Jean Tinguely'nin gülünç, yabansı bir yapıya çevirdiği «Broadway Boogie-Woogie» yi düşündürür. Görüntülerin üzerine çekilmiş mor ve koyu turuncu badanalar da Venüs'ün kararsız rüzgârlarını görselleştirir.

Eksikliği kaçınılmaz olan böyle bir çalışmada, mimarinin perdedeki **kendi görünüşü (presentation)** nden çok (kuşkusuz böyle bir şey de var ama sinemayla ilgisi daha az) mimarinin **dramatik dönüşümü** (dramatic perversion) nü ortaya koymakla kendimi sınırladım. Beceremedimse, bu belki de Vittorio Cottafavi'nin «Hercules Conquers Atlantis/Herkül Atlantis Fatihi» (kan kırmızı bir klasisizm), Eisenstein'in «Korkunç İvan» ı ve Jacques Rivette'in Paris Nous Appartient/Paris Bizimdir» (1960) i - bu ikisi paranoid mimarinin birbirinden son derece farklı örnekleridir - ya da Wajda'nın «Küller ve Elmas» (1961) ı - acı veren bir barok - gibi filmlerin uygun detayları üzerinde duramayışımdandır...

---

[1]) Modulor: Çağdaş mimarinin büyük adı Le Corbusier'nin (1887-1965) insanın antropomorfik ölçülerine dayanarak kurduğu, yapılarında ve bazı desenlerinde kullandığı ölçülendirme dizgesi. (çev.)

[2]) Temelde Rönesans'ın sanatların bütünlüğü görünüşüne dayanan modern çağ için de sanat-teknik ikilisinin birliğini zorunlu sayan, takım çalışmasını öngören bir eğitim ve uygulama okulu. 1914 - 33 yıllarında Almanya'da Weimar ve Dessau'da Gropius, Moholy-Uagy, Breuer, Kandinsky, Klee gibi yetenekli ve öncü mimar ve sanatçıların yönettikleri, modern mimariyi ve modern mimarlık eğitimini geniş ölçüde etkilemiş olan bu okulun endüstri dizaynındaki şehir planlamasına dek uzanan çalışmaları akılcı ve fonksiyonel bir görüşün biçimlendirdiği, bir arınmış-lık estetiğini yansıtan ürünlerdir. (çev.)

[3]) LCC London County Council — Londra ve çevresinin fiziksel - toplumsal plânlamasından sorumlu kurul. (çev.)

[4]) Kanımızca, R. Durgnat bu noktada yanılmaktadır (veya gözünden kaçmıştır). İsterik genç kadının da ayni yerde bulunduğu düşünülürse, bu kliniğin çok fonksiyonlu bir hastahane içinde her çeşit hastanın kabul edildiği bir özel servis (belki de senaryo gereği) olması gerekir. Ayrıca bkz: ANTONIONI, M., **GECE,** Ankara 1966, s. 7, 8. (senaryo çevirisi, Ülkü Tamer). (çev.)

yuvarlak masa 2 : tiyatro - resim ilişkileri

Onat Kutlar: Sinema ve öbür sanatlar konusundaki bu özel sayının sinema ve resim ilişkileri alanındaki açık oturumuna Özer Kabaş, Sezer Tansuğ, Ömer Uluç ve Yılmaz Zenger katılıyorlar. Arkadaşlarımız bu konudaki düşüncelerini belirtecekler.

Y. Z. : Konuya şuradan girebiliriz Geçen gün Onat sanatların birbirlerine yaklaşmaktan çekindiklerini, müstakil kalmak istediklerini belirtti. Bu yüzyılda ben tam tersi olduğu düşüncesindeyim. Sanatların birbirlerine yaklaşmaları daha çok sinema yoluyla ortaya konuyor. Örneğin, ses ve hareket, heykele ve mimariye hızla yaklaşmakta. Hareket unsuru büyük bir cazibe kazanıyor, plâstik sanatlar için. Bu sayıda yer alacak ilginç bir makale, Architectural Design dergisinde yayımlandı. «MovieEye» diye bir makale; burada mimarî ile sinemanın yakın ilişkileri araştırılıyor. Ortaya konan örneklerden ortaya çıkan sonuç şu Hareket ve sesin mimariye katılışı nedeniyle, sinema sanatı, diğer sanatları önemli bir biçimde etkilemiş oluyor. Ve mimari ile kurduğu yakın ilişkilerde aslında iki taraflı birbirini etkileyiş var. Sinema mimariye birtakım yönler katıyor, mimari de sinemaya.

Ö. K. : Resimle sinema ilişkisini burada araştırırken ikisinin de bir görüntü sanatı ve iki boyutlu beyaz bir yüzey üzerinde görüntüye dayanan birer sanat oldukları gözönünde bulundurulmalıdır. Belli biçimler, belli renkler ve belli anlatımlar ışığında. Bugün ressam deyince ne anlıyoruz? Çağımızdaki ressam nedir, tarih içindeki ressamın durumu nedir? Ressam ne yapmak istemiştir? Bu yönden alırsak sanıyorum ikisi birbirine daha çok yaklaşacak. Örneğin 14. ya da 16. yüzyılda insanların yaşamı içinde görüntüleri veren ve bu yoldan anlatım yapan ressamlardı. O zamandan bu zamana olan belli bir değişiklik var. Fotoğrafın icadı, resim sanatının kendine göre evrimi, sinemanın icadı ve görüntü dünyasının birdenbire çoğalması. Bence, çağımızda resimle sinemayı kesin çizgilerle ayırmak çok saçma. Hareketli, zaman boyutu kazanan bir resme geçiştir sinema. Onun için, eğer ressamın ya da resmin fonksiyonunu, sinemayla beraber düşünürsek, o zaman birtakım yapma, eskiye dayanan ayırımlardan kurtulmuş oluruz. Ressam çağımızdaki fonksiyonunu düşünürken kendisini sinema sanatı ve resim sanatının içinde beraber olarak düşünmesi gerekir. Çünkü artık teknolojik ilerlemelerle, sinemadaki canlı resim alanının ilerlemesiyle, ışığın yeni buluşlarıyla ve yeni araçların ortaya çıkmasıyla ressamın karşısına artık başlıbaşına teknolojik bir araç sorunu çıkıyor. Bu bakımdan, bütün bu araçları kendi eli altında düşünüp, bunların ışığında resmin ne olduğunu, sinemanın ne olduğunu düşünmesi gerekir. Çünkü bunların arasındaki ayırımlar sanırım kalkmıştır.

Y. Z. : Şöyle bir sorum var Bugün fotoğrafla sinema fotoğrafı arasındaki farkı düşünecek olursak, sinema fotoğrafı, fotoğraf sanatının dilinden ayrı bir anlatıma sahip. Belli bir zaman içinde oluşuyor, bir üçüncü hatta sonsuz boyutu var. Fotoğrafın sinema fotoğrafı haline gelmesi gibi bir gelişme resimde de sözkonusu. Bir hareket sözkonusu. Fotoğrafta bunun paraleli olarak şu uygulamalar var Zoom objektifle yapılmış birtakım fotoğraf çalışmaları var. Fotoğraf tek bir anın düzenlenmesi olmaktan çıkıp, belli bir süre içersinde cereyan eden, birtakım görüntülerin üstüste yığılmasından faydanabiliyor. Bu bir zaman unsurunun, yapay da olsa katılma çabası, fotoğrafa. Böyle bir şey resim için de sözkonusu mu?

Ö. K. Resimden sinemaya aslında çok iyi bir geçiş olabilirdi. Fakat sinemanın gelişmesini etkileyen değişik ekonomik nedenler, sinemayı başka türden bir anlatım aracı yapmak isteyen etkenlerin yüzünden, böyle bir gelişme olmadı. Örneğin renk yönünden sinema resimden yeterince yararlanamamıştır.

O. K. Yani özgür değil, diyorsun.

Ö. K. : Özgür değil. Bu geçiş gereği gibi sağlanamamıştır. Bence sağlanacaktır. Renk sorunu gelecekte sinemada çok önemli şeyler çıkaracaktır ortaya.

Y. Z. : Son yıllarda fotoğraf müthiş yararlanmaktadır resimden. Hatta denebilir ki fotoğraf sanatında şöyle bir soysuzlaşma vardır klâsik devreler bugün fotoğrafla tekrarlanmaktadır. Renk düzenlemesi, yüzey düzenlemesi, perspektif düzenlemesi için tekrarlanmaktadır. Bunun çok ilginç örneği son yıllarda bilhassa Popular Photography'de görüldü. Görüntü ustaları esprileriyle bugün fotoğrafta inkâr edilmektedirler. Bu bilinçli ya da bilinçsiz, hasta ya da sıhhatli bir yaklaşmadır. Aynı biçimde resim sanatı da sinemayla böyle ilişkiler kurma çabasına girebilir mi?

Ö. K Girmektedir ve ayrıca da sinema resim sanatını etkilemektedir, ters olarak. Bunu engelleyen şeyler vardır ama bu ergeç olacaktır. Bazı konularda sinema ileri gitmiştir, bazı konularda resim. Temelde birleştikleri nokta ve buradan çıkacak gelişim henüz sağlanmamıştır

Y. Z. Sonsuz boyutluluğu mimaride çok açık bir şekilde görüyorsunuz.

S. T. Fotoğrafta da sonsuz boyutluluğa mı gidiliyor diyorsunuz?

Y. :Z. : Fotoğrafta sonsuz boyutluluğa doğru bir eğilim şunda var Örneğin zoom objektifle yapılan tatbikatlar var. Üstüste çekimler var.

O. K. : Sinemanın resimle olan ilişkilerinde sinemanın getirdiği zaman olanaklarının yani sinemanın resimden fazla olan boyutlarının, resim üzerindeki etkileri ne dereceye kadardır, ya da ne olabilir konusunda bir sorun var sanıyorum.

Ö. U. : Bence resmin gücü ana sanat olmasından ileri geliyor. Sinema gibi değil. Gücü ilk ilişkiler sanatı olmasın-

dan. Kendiliğinden, dolaysız bir sanat. Başından beri kâğıt üzerine konmuş birtakım çizgiler var resimde. Bu yüzyıllarca değişmeden sürmüş. O çizgiler genel anlamda gerçekliği yakalamak, yorumlamak demektir. Acaip bir terazi var. Bir tarafta bütün bir gerçeklik, bir tarafta birkaç çizgi. Sanatı bazıları oyun olarak görüyorlar. Bu görüş terazinin tuhaflığından ileri geliyor. Nedeni biraz da bu, bu görüşün. Sinema ise gerçekliğin bütün elemanlarını kullanan bir sanat. Görüntüler var, ses var, hareket var. Dış dünyaya çok benziyor. Sinemanın aslında bütün gayreti bence bu ilk ana sanatlardan birine yaklaşma yönünde gelişiyor. Belki en son gayesi bir göz olmak. Sinema aslında, o ilk sanatların dolaysız, kendiliğinden, ilk ilişkileri ortaya koyma niteliklerine kavuşmak istiyor. Özgür olmak istiyor Resim daha özgür bir sanat. Bugünkü duruma gelelim. Bugün bütün sanatlarda bir çeşitlenme var. Bu çeşitlenmenin nedeni, gerçekliğin genişlemesi, ve bu genişleyen gerçekliği yorumlamak için, yahut insanileştirmek için, bütün sanatlar birbirlerine yaklaşıyorlar ve birbirlerinden birtakım kavramlar, boyutlar alıyorlar. Her sanat aldığı bu yeni boyutlarla, bir anlamda yenileşiyor. Yalnız bu yenileşmeye dikkat etmek gerek. Aslında sanatlar arasında garip birtakım hudutlar vardır. Zamanımızdaki insanlarda çağdaş olma tutkusu fazla. Çağdaş olma, bu hudutların olmadığını farzetmeye kadar götürüyor. Bu hudutlar çok zaman biçimsel bir şekilde aşılıyor. Bugün birtakım resim araştırmaları var. Ben sanatlar arasındaki alışverişe taraftarım. Yalnız bu alışverişin karmaşık bir mekanizması olduğunu sanıyorum. Bir ressam sinemanın yorumlamasına bakar, bunu yaşar ve kendi sanatını yaptığında özde bir değişme ve yenilenme olabilir. Yalnızca biçimsel olarak değil. Sinema ne verebilir ressamlara? Sinema, üstüste, hızlı olarak yığılan birtakım görüntüler. Resimde de hız diye bir boyut var. Hızlı resim yapmak. Bu belki sinemanın etkisidir. İkincisi resim daha öznel. Resme daha bir nesnellik getirebilir sinema. Üçüncüsü, sinema konulu bir sanat olduğu için, resme yeniden konu, hikâye getirmek isteği verebilir. Ben bu anlamda birtakım alışverişler olabileceğini sanıyorum. Bunun ötesinde işi fazla büyütmemek gerek.

S. T. Soruna sinemayla resim ilişkisi konusunda daha farklı bir açıdan girmek gerek.

O. K. Ömer, burada sonunda düşüncesini açıklarken resmin sinemadan alması muhtemel olan birtakım etkilenmeleri anlattı. Hızı, nesnelliği ve konuyu. Konumuzun, daha temel plânda sinema olduğu düşünülürse, ben Sezer'den sinemanın resimden bugüne kadar almağa çalıştığı, alabileceği şeyler ve bu konudaki tarihsel bir genel bakış rica edeceğim. Sinema elbette ki başlangıçta bir araca bağlı olduğu için, insan ögesinin az karıştığı bir olay olarak işe başlıyor, sanıyorum. Ömer'in söylediğinin mantıkî bir sonucudur bu, ya da başlangıcıdır. İkisi aynı şey. Bir teknik olmaktan bir sanat olmaya giden süreç aslında Ömer'in söylediği şeydir. Yani özgür olmaya doğru giden bir araştırmadır. Mümkün olduğu kadar insan ögesi fazlaca girmeye çalışıyor sinemanın içine ve bu alanda da elbette insan ögesinin çok girdiği öteki sanatlar, yani, edebiyat ve resim gibi, geleneği çok daha eski olan sanatların davranış biçimine doğru bir kaygı seziliyor.

S. Z. : Tarihsel ilişkilere gelince, sinemanın resimle ilişkileri konusunda, önce sürekli tasvirleri gözönünde tutmak gerekir. Bunlar sinemanın ilk örnekleri gibi görülüyor. Resimlerde «succession» durumu, bir olayın başından başlayıp sonuna kadar anlatılması, olayların peşpeşe nakledilmesi, bugünkü sinema anlatımına benzer bir durum. Bunun sanat tarihinde birçok örnekleri var. Çok klâsik bir örnek Bayeux halısıdır. 70 metre uzunluğunda bir halı. Üzerinde Normanların İngiltereyi istilâsı anlatılıyor, biliyorsunuz. Safha safha olay resimlerle tasvir ediliyor. Bunun gibi daha birçok örnekler var. Örneğin, Roma ordusunun zaferlerini anlatan kabartmalar sayılabilir. Sinema yani bir tekniğin ürünü ve nesnel bir sanat olarak karşımıza çıkıyor. Yani resmin olanakları ile çalışan bir sanat değil. Hernekadar ikisi de görel sanatlarsa da sinema kendi teknik gelişmesi içinde resimden geniş ölçüde yararlanıyor. Örneğin, sinema sanatçılarını belli bir çerçeveleme zevkine varmalarında, resim bilgileri önemli bir rol oynuyor. Hatta zaman zaman, filmlerindeki bazı görüntülerin, bazı ressamların tablolarına benzediği görülmektedir. Bu da sinemanın resimle ilişkisi konusunda bize bazı değerler getiriyor. Yani sinema sanatçıları ressamların tablolarında elde ettikleri sonuçlara varmak isteyen çabalar harcıyorlar. Buna birçok örnekler göstermek mümkündür. Örneğin, «Toy bir delikanlı» filminde, izlenimci ressamların tonlarını hatırlatan sahneler vardı. Son Cannes şenliğinde gösterilen ve çok ilgi toplayan bir İsveç filminde bazı görüntülerin Corot ve Renoir'ın tablolarını andırdığı söylenmektedir.

O. K. Eisenstein bu konuda örnek olabilir mi?

S. T. : Evet, Eisenstein özeilikle ikonlardan geniş ölçüde yararlanmıştır, denebilir. Bunun yanı sıra sinema resim ilişkisi açısından başka meseleleri de ortaya koymak gerek. Doğrudan doğruya objektifin, resim örnekleri üzerindeki dökümanter çalışmaları. Alain Resnais'in Van Gogh üzerine yaptığı dökümanter film gibi. Buna benzer birçok örnek sıralanabilir. Örneğin Türkiyede, siyah kalem ve surname üzerine yapılan filmler Bunların hepsi sinemanın resimle ilişkisi olarak gösterilebilir. Bu arada başka bir meseleye daha girmek gerekiyor. O da, sinemanın bir seyir sanatı olarak, ögeleri resim olan sanatlarla olan ilişkisidir. Örneğin, hayal perdesi figürleri ile olan ilişkisi.. Hayal perdesinde seyir sanatını oluşturan öğeler, perdesi ve arkasındaki figürleri ile doğrudan doğruya resim elemanlarıdır. Karşımıza, sinemada görülebilecek bir çeşit seyir örnekleri koymaktadırlar Meseleye bu açıdan da bakılabilir Ben, sinema ile resmin, daha çok gerçeklere bakış sorunlarına girmeden önce bu konuda konuşmak istiyorum. Çünkü resmin tarihsel açıdan, sinemanın yerini tutmuş olması ile konuya girmek gerekli.

O. K. : Sinema başlangıçta çok nesnel bir iş olarak ortaya çıkınca, genellikle sinema sanatında sanatçı kaygılar taşıyan, yani sinemayı özgür bir sanat haline getirmek isteyen kişiler bazı öğeler üzerinde uzun boylu durdular. Yine bu yüzden çok aşırı bazı örneklerle de karşılaşılmaktadır. Örneğin, Jacques Feyderin, La Kermesse Heroique (Kahramanlar Panayırı) adlı filminde bütün görüntülerin, Flaman ressamlarının görüntülerine benezmesi gibi..

Y. Z. : Bütün bu örneklerin ilginç bir yanı var Örneğin, izlenimci resimleri ansıtan bir filmin, izlenimcilik ile ilişkisi var mıdır? Yani, onların dünya görüşü, yapmak istedikleri, izlenimciliğin kendi devrinde taşıdığı anlamlar aynı olan öğeleri kapsıyor mu? Ben öyle sanıyorum ki, bütün bu özellikler şekilde kalmaktadır. Hiçbir zaman, sinemanın biçimsel benzerlik kurduğu resim dalıyla öz bakımından bir ilişkisi olmuyor. Resim toplum içinde, kendinden önceki aşamalarla ilişkisi olan, bazı dönemler geçirmiştir. Bu dönemlerin sebebi ve sonuçları o devrin olanakları ile sınırlıdır. Bu yüzden bugün sinemada, çeşitli resim dönemlerinin etkileri yalnız biçimsel açıdan değerlendirilebilir. Sorunun sinemanın özü ile bir ilişkisi yoktur. Yani, filmini bir izlenimci görüntü düzeni içinde veren bir yönetmen için bu anlatım tek yol değildir. Yönetmen, filmini bir resim kuramının öğelerinden yararlanarak yapabileceği gibi, filminin aynı özünü başka bir biçimde de verebilir.

S. T. : Sinema resim ilişkisine, öz yaklaştırması açısından bakmak tehlikeli sonuçlar doğurur. Çünkü, bu konuda yalnız sinema - resim ilişkisini değil, tüm sanatların birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koymak gerekir. Ancak sinema ve resmin kendilerine özgü özellikleri olduğunu, önceden kabullenmek gerekir. Ömer, sinemanın resim gibi dolaysız bir sanat haline gelme amacında olduğunu ortaya koydu. Bu durum sinemanın, şiirin olanaklarına, heykelin olanaklarına, müziğin olanaklarına varmak istemesi demektir. Resim ve sinemanın görel sanatlar olması nedeni ile birbirlerine, öz yaklaşması açısından çok katkılarda bulunacakları sonucuna varamayız. Çünkü resim ve sinema ayrıcalıkları olan iki sanattır.

Y. Z : Biçimsel meselelerin ötesinde benzerlikler yatıyor Demin Ömer Uluç resmin sinemaya göre daha öznel oluşundan bahsetti. Fakat bugün sinemada belli bir anlatıma ulaşmak için, resimden yararlanmak yerine sinemadan yararlanan kişinin, resimdekine paralel birtakım imkânlar yaratacağı fikrindeyim. Örneğin, geniş objektiflerle yapılan çok ilginç bir anlatım. Böyle bir kamerayı hareket ettirdiğiniz zaman müthiş bir mekân hareketi oluyor, distorsyondan dolayı. Burada mimarî infilâk ediyor, objektif olan elemanların yerine, tamamen sübjektif bir düzenleme geliyor. Bir Fransız filmi vardı Venedikle ilgili. Kiralık Kızlar'dı sanıyorum. San Mark anlatılırken, arka arkaya extrême-tele ile geniş açılı objektiflerin kullanılması sayesinde müthiş bir düzenleme yapılmıştı. San Mark gibi mimarisi olan bir yerde bunu silip atan, onun yerine kendi öznel katkılarını koyan bir teknik.

S. T Sinemanın çeşitli gelişmelerle buna varması sonuçta resim sanatının gelişmesinden büyük etkilenmeler çıkarması anlamında değil, kendi gelişmesini sürdürmekte olduğu anlamına gelir.

Y. Z. : Katiyen değil. Bu bir amaç değildir. Yani nesnellikten uzaklaşıp, öznelliğe yaklaşalım meselesi değil. Birşeyi ifadelendirmek, nakletmek istiyorsunuz. Sinema kendisi için bir malzeme haline geliyor. Resmin yüzyıllarca geliştirilmiş bir malzemesi var. Sinema da kendi malzemesini araştırıyor.. Sinema birtakım teknik sorunlara sıkı sıkıya bağlı olan bir sanat olduğu için bu araştırma belki birçok lâboratuar işlemleri halinde de gelişiyor. Ama şu gerçek ki, her ana sanatın gelişmesine paralel olarak, bir sinema sanatı da kendi düzenlemesini ortaya koymak durumunda.

Ö. U. : Başta söylediğim gibi, bugün bütün sanatlarda bir çeşitlenme var. Birbirlerini etkiliyorlar. Yeni boyutlar getiriyorlar. Gerçeklik gittikçe genişliyor ve bütün sanatlar bunu kapsamak için birbirlerinden birşeyler alıyor.

Y. Z. Resim aslında kendi olanaklarını zorluyor. Daha doğrusu, belki bütün sanatlar tek bir sanata doğru gidiyorlar. Tek bir isim altında toplanabilecek, kolayca tasnif edilemeyecek her yere doğru gidiyorlar.

S. T. Bu biraz imkânsız bir şey. Siz konuşmanızın başında 19. yüzyıldaki bağımsızlık eğiliminden sözettiniz. Bugün aynı şey sözkonusudur. Sanatlar birbirlerine bazı açılma, gelişme olanakları tanıyorsalar da gene de birbirlerinin egemenliklerine giriyorlar. Birbirlerinin içinde kayboluyor, anlamında değildir bu.. Yani hepsi kendi gelişmesini bu yüzyılın anlayışı içinde idrak ediyorlar Resim resim olarak, şiir şiir olarak, müzik müzik olarak, sinema sinema olarak. Ona bakarsanız tarih boyunca sanatlar birbirlerini etkilemişlerdir. Sinemanın ortaya çıkması, hepsini kendi uyruğu altına alacağı anlamında değildir. Sinemanın durumu da bize sanatların birbirlerini yok edecekleri duygusunu da vermiyor. Sinema nihayet daha öznel bir yorum olabilir, daha ferdileşebilir ama resim yine resim olarak kalır.

Y. Z. Bir sanatçı için bütün sanatlara açık bütün toplumlara açık bir sorumluluk gelişti. Bugün sanatçı yalnızca kendi sanatının sorunları ile meşgul olan, onlardan sorumlu olan bir insan gibi görülmemek gerekir. Aslında yaklaşma burda. Ve sanatları tek sanat haline getiren ve herhangi birinin egemenliği geri iten davranış değil. Bugün insanlar her türlü imkâna karşı açık. Yani kıskançlıkları olmayan bir devredeyiz.

Ö. K. : Senin söz konusu ettiğin ayırımlar eskiden yoktu. Seyirci yönünden bakacak olursak, temaşa sanatları içine giren sanatları bir arada düşünmek lâzım. Fotoğraf ve sinema bir yerde konuyu resimden çalmıştır. Sonra resmin kendi içinde bir gelişmesi vardır. Aslında bu hudutlar kalkıyor, yaklaşma oluyor derken, ressam ressamlığını kaybetmiyor, yeni imkânlardan yararlanmaya bakıyor. Resme hareket sokuyor. Sanatçı resmini niçin yapıyor? Seyredilmesi için. Bunu etkili kılmak için, mümkün olduğu kadar bütün araçlardan yararlanacağım. Belki de resmimi sinema boyutu içine koyacağım. Canlı resim şeklinde yapacağım. Araç olarak yağlı boya yerine renk ve ışığı kullanacağım. Burada, Yılmaz Zengerin dediği gibi, görüntü sanatını mümkün mertebe etkili kılabilecek bir düzeye getirmek önemli. Sinema sanatındaki nesnellik ve görüntü yönünden gelişmesinin nedeni de sinemanın fazlasıyla ticarî kaygılara esir olması. Bugün ressamın kendisini bir görüntü sanatçısı olarak görüp bütün mikânlarından yararlanması gerek. Araç yağlıboya ve «Fırça» olarak düşünülürse birçok şeyler geride kalabilir.

Ö. U. : Resimde bazı kavramlar var. Parçalama var, bozma var, gündelik hayattan herhangi bir elemanı alıp, yerinden ederek, ona yeni bir anlam kazandırma var. Yalnızca son gelişmelerine bakarak resmin en çok hareket elemanı üzerinde kurulacağını pek sanmıyorum. Tam tersi

de oluyor çünkü. Bir çeşitlenme var. Bütün sanatlar arasında birtakım alışverişler oluyor. Önemli olan bunların öz alışverişleri olması. Biçimsel hudut geçişler bizi tehlikeli bir yere götürür. Ben bir sanatın fazla gösterişli olmasından her zaman korkarım. Bunun insan gerçekçiliğine oturmamış bir yanı bulunabilir. Biz kendimizi çok fazla çağdaş sanıyoruz sırasında. Bu da bize birtakım ilkel, yalın güçleri unutturuyor. 19. yüzyılın sonlarına doğru batılılar kendilerini bütün duruma hakim sanıyorlardı. Fakat Japon sanatı arkadan Afrika sanatı gelip ilk ilişkilere götürdü. Kuvvetle yapılmış sanatın ne olduğunu gösterdi. İşler allak bullak oldu. Adamlar kalktılar kendi yaşama, düşünme biçimlerine karşı çıktılar dadaizmde. Dolayısıyla biz kendimizi herşeyi halletmiş sandığımız anda, gösterişli şeyler yapmaya başladığımız anda manierizme düşme tehlikesi vardır

O. K. : Mimarî ve resimde birtakım gelişmeler var elbette. Bunun yanısıra sinemanın şimdiki görünüşü şöyle Bir tarafta canlı - resim yapan adamlar ya da deneysel filmler yapanlar var. Bunlar çeşitli ögeleri kullanıyorlar. Orneğin, adam pelikül'ün üzerine çiziyor şekilleri. Sesi çizgi ile yapıyor. Fakat sinemanın asıl büyük kitlesi, henüz başka bir durumun içinde. Bu durumda da sanıyorum Ömer'in söylediği şey görünüyor. Her çeşit manierizm tehlikesinden kaçınmak için, adamlar tam tersine Eisenstein'in kullandığı resim ögelerinden bile daha az yararlanan bir sinema yapıyorlar. Örneğin bugün son «Yeni Sinema» akımında, çok direkt bir anlatımla karşıkarşıyayız. Hatta bir yerde görüntülerin hiç de öznel olmayan bir biçimde, tam tersine daha da öznelleştirerek verildiğini görüyoruz. Bunun için bazı terimler kullanılıyor. Sinema-direkt deniyor, candid - eye deniyor, cinéma vérité deniyor v.s.. Günün sineması belki de geleceğe değgin birtakım araştırmaları adeta yalanlarcasına, daha az kendini belli eden, sinemacıyı pek fazla belli etmeyen, fakat sırf bu yüzden seyirciyi yadırgatan bir sinema olarak gelişiyor. Çünkü sinema da belli bir süre içinde bir çeşit manierizm kazanmış. Bunun çok önemli örnekleri var Sinemanın ilk çıkışından hemen sonra ilk yıllarda Alman dışavurumculuğu, bütün Alman dışavurumcu plâstik sanatlardan yararlanmış. Bu devreden sonra Eisenstein ile gelişen özel bir anlatım çabası uzun yıllar sürmüş. Ve bu yüzden seyirci de sinemada gerçeğe benzer başka bir gerçeklik dünyası seyretmeye alıştırılmış. Bunun bir başka yanı da klişeler kazanması. Sinema, her sanat gibi ayrı bir dil kazanmaya çalışmış, bunun sonucunda özel kurgu biçimleri ortaya çıkmış. Böylece sinema da öznel bir anlatım haline getirilmiş. Sinemacılar uzun zaman, belli bir gerçeği sanatçı açısından yeniden yaratma peşinde olmuşlar. Fakat bugün genç sinemacılar bunun tam tersi bir şey yapıyorlar. Bütün bunları bir tarafa bırakıyorlar. Kameralarını düpedüz gerçeğin üzerine yöneltiyorlar. Burada öbür sanatlardan yararlanma eğilimi eskilere oranla biraz daha az. Ama denebilir ki belki, nasıl ki resimde bir yalınlaşma eğilimi var, buna yakın bir yalınlaşma eğilimi sinemada da kendini gösteriyor. Bunların arasındaki ilişkiler, aslında düpedüz birtakım araçların kullanılması biçiminde değil de birtakım olanakların adeta başka alana transforme edilerek kullanılması biçiminde ortaya çıkıyor kanısındayım. Örneğin hız. Resimdeki hız'la sinemadaki hız birbirinden ayrı şeylerdir. Fakat ikisi de hızdır. Sinema öbür taraftan elbette ki yığınların sanatı. Bu tarafıyla bağlayıcı bir yanı var. Bu bağlayıcı yan dolayısıyla sinemacılar bu konuda değiştirmelere gitmek yoluna pek sapmıyorlar.

Ö. K. Aynı şey rönesans sanatçısı için de vardı. O zaman yığınların sanatıydı.

S. :T. : Bizim meselemiz sinemayla resim ilişkisi. Ben konuşmalardan bütün sanatları ilgilendiren meselelerin ele alındığını sanıyorum. Bunlar arasında doğrudan doğruya sinemayla resmi ilgilendiren meselelerin tamamen ortaya çıkmadığı kanısındayım. Hız'dan bahsederken neden sinema'dan geldiğini söylüyorsunuz. Hız belki de yüzyılımıza ait bir kavramdır. O zaman ikisi arasında böyle bir ilişki kurma biraz yapay bir ilişki kurma çabası oluyor bizim için. Meseleyi tamamen sinemayla resim meselesi açısına getirmemiz lâzım. Başındanberi, kavramlardan ve her sanat arasındaki ilişkilerden sözediliyor. Sinema ve resim ilişkisini özü olarak ortaya çıkarmamız gerekiyor.

O. K. Şöyle iki düşünce var Birisi, sinemayla resim arasındaki ilişkinin aslında birinin kendine özgü temel özelliklerin öbür sanat tarafından, kendi anlatım araçlarına transforme edilerek, yani bir öz değişikliğine uğrayarak, oraya ulaştığı düşüncesi, ikinci düşünce ise bunun aynı zamanda biçimsel olarak da iki sanattan birini etkilediği düşüncesi - ki sanıyorum özellikle Yılmaz'ın düşüncesi de bu -.

S. :T. : Biz meseleyi getirip bir yerde bırakmak zorundayız. Bundan sonra birtakım açıklamalara girişmeliyiz. Bırakacağımız yer de doğrudan doğruya sinemanın resim kadrını kendi olanakları içinde araştırmasıdır. Bunun örnekleri vardır : Meksika'lı, İtalyan, Fransız, Hollanda'lı sinemacının bu olanağı kadar içinde araması gibidir bu. Bunun ötesinde bizim öz meselelerine girebilmemiz için, sinemayla resim arasındaki çok özel bağıntıları ortaya çıkarmamız gerekiyor.

Ö. K. Çağdaş bir temaşa sanatı üzerinde konuşuyoruz. Resimle sinemayı ayrı konuştuğumuz zaman çıkmaza gireriz. Bu ayrılık gerçekten yokolduğu için biz bunları ayrı ayrı aldığımız sürece bir yere varamayız.

O. K. : İki şey ortaya çıktı sanıyorum Bunlardan biri, sinemanın başlangıçta çok nesnel, bir makineden geçen bir görüntüden ibaret olması dolayısıyla sinema sanatçılarının genellikle öbür sanatların ve bu arada özellikle resmin, birtakım özel anlatım olanaklarının, kısaca değiştirim imkânlarını araştırmaları ve sonunda resimdekine benzer, gerçeği sadece objektifin arkasına geçiren, mekanik bir olay olmanın dışına çıkarıp daha kişisel anlatımlar kazanabilmek için yapılan belli bir gelişme var. Bu gelişme denebilir ki resimle sinema arasındaki ilişkilerin en önemli temel özelliklerinden biri oluyor. Ve bu yüzdendir ki, normal hayatta bazı görüntüler, diyelim ki, hiçbir plâstik sanatın doğrudan doğruya kurallarına uymasalar bile, sinema sanatçısı, onu öyle görmek istediği için, birtakım şeyler yaratmıştır. Resimde olduğu gibi birtakım görüntü düzenlemelerine başvurmuştur. Bu adeta resimden edinilen bir ereğin sinemada gerçekleştirilmesidir. Bu alanda sonsuza kadar deneyler yapılabilir. Bu konuda Yılmaz Zenger diyor ki, resmin yapıp da sinemanın yapamıyacağı bir değiştirim yoktur. İkinci olay

da şu; sinema ortaya çıktıktan sonra, o güne kadar daha çok duruk bir şey üzerine yapılan resimde sinemanın bir görüntü olayı olarak yarattığı bazı olanakları resimde de, belli bir değiştirime uğratarak deneyen birtakım ressamlar olmuştur. Bu olaylar sinemayla resim arasında gerek biçim gerekse kavram açısından esaslı alışverişleri ortaya çıkarmıştır. Bunlar ileride büsbütün birbirine girer mi, yoksa ayrı bir şekilde mi devam edecek. Bu konuda arkadaşlar hemfikir değil. İsterseniz bunu daha fazla zorlamayalım. Ben şu meseleye dönmemizi öneriyorum. Uzerinde durduğumuz bu gelişmenin Türkiye'deki durumu nedir? Bunun üzerinde çok genel de olsa konuşabiliriz.

Ö. U. : Ben Türkiye'de sinemacıların resimle ilgilenmesi gerektiği fikrindeyim. Buna da başta söylediğim bağlantıyı düşünerek varıyorum. Bu genel bir görüş olabilir. Bir sanat bir şeyi daha fazla belirtir. Sanatlar arasında kavram etkileri olması faydalı bir şey. Türkiye'de de sinemacıların resimle ilgilenmeleri sonunda böyle bir etkileme ortaya çıkarsa yararlı olur.

S. T. : Bu formel açıdan ilgilenmeler bize bazı ipuçları getiriyor. Japon sinemasında, Japon resminin etkisi görülüyor. «Cehennem Kapısı» filminde Japon estamp'larını andıran bir hava vardı. Avrupa sinemacısı izlenimcilerin etkisinde, kalıyor. Türk sinemacısı henüz Türk resminin meselelerinin iyice anlaşılmadığı devirde batı resminin öğreniminin önem kazandığı devirde, batı resminden yararlanmalara giriştiği zaman haklı olabilir.

O. K. : Bugün Türkiye'de bütün dallarda bir ulusal sanatın yaratılması yolunda çalışmalar var. Ancak çeşitli dallardaki sanatçıların birbirleriyle alışverişleri genellikle azdır. Resmin düşünüp bir kısmını gerçekleştirdiği, ancak sinemanın henüz gerçekleştirmediği şeyler var. İki sanatın neler yapmak istediklerini araştırarak bu alana bir aydınlık getirebilir miyiz?

S. T. Türk resmindeki hareketin sinemaya getirilmesiyle belki bir üslûp kazandırılabilir ona.

O. K. : Bu nasıl bir harekettir?

Ö. K. Türk resminde hareketi öngören bir akım yok.

O. K. : Genel anlamda her resimde hareketten bahsedilebilir. Bu ritmik düzenin Türkiye'deki özelliği nedir ki, Türk sinemasına belirli ölçüde yararlı olsun.

S. T. : Bu ritm şema düzeni içindeki parçaların karşılıklı ilişkilerinden doğan bir ritmdir. Böyle yorumlanabilir belki.

Ö. K. Konuşmayı başından almak istiyorum, sinema sanatçısı ve resim sanatçısı ya da sanatçıların ilişkileri bakımından. Burada arkadaşlara katılıyorum, yani resim sanatçılarının sinemacılarla bir ilişkisi bulunması gerekli. Sinemacıların da resim sanatçıları ile ilgilenmesi lâzım, yanlız bu ilgi hangi resim sanatıyla olacak. Bugün sinemada, gayet gerçekçi olarak bakarsak belli bir dinamizm var. Belli bir kavga oluyor, belli bir atılma helecanı var, belli bir şeyden kurtulma bir şeyler yapma. Bunu hepimiz görüyoruz. Acaba bunun paraleli resimde var mı? Bunun paralelini ben resimde pek görmüyorum. Resim bence hâlâ bir takım dış etkilerin tesiri altında, kendine özgü, kendine kapanık kopuk, değişik şeylere kapanmış gibi faaliyet içinde. Bu bir gerçek. Bu gün Türkiye'den bahsediyoruz. Gerek resim sanatçısının sinemayla, gerekse sinema sanatçısının resimle ilgilenmesi lâzım. Sinemada ulusallıktan, ulusal bir Türk Sineması yapmaktan söz edilirken bu bence resimde ayrı bir mesele değil. Bütün sanat hareketleri esasen at başı gitmiştir. Dışavurumculuk bütün sanat alanlarında kendini göstermiştir. Bu gün Türkiyede bunlar çok ayrı ayrı ele alınıyor. Resim sanatçısı sanki başka bir dünyanın insanı. Sinema sanatçısı almış başını gidiyor. Bir şey yapamasa bile bir şey yapmanın sancısını çekiyor. Yazılar yazılıyor. Münakaşalar ediliyor, oturumlar düzenleniyor. Resimde ses yok. Sanatın temeli belli bir gerçekçiliğe belli bir sadeliğe dayanıyor. Bunun biçimsel bir tanımını yapacak değilim. Yani içinde bulunduğu toplumla içinde bulunduğu gelişme ile sanat evrimiyle yüz yüze gelme ve bir sadeleşme. Bu büyük cesaret istiyen bir şey. Resim sanatı bunu yapamadı. Sinema sanatı bunu yapma çabası içinde. Bu bizim yapamadığımız bir şey değil, yapmamız gereken bir şey, Türkiyede. Ve bunu yapınca kurtulacaktır.

Ö. U. : Bir şeyi tam bitiremedim. Batıdan alınan şey yani akademizm bu işi yürütemedi. Çünkü onlar doğaya bakarak doğayı bir takım bozma, Batıda olduğu gibi, Kübizm gibi bir takım bozma oyunlarına girdiler. Yanlız Türk Sanatının geleneğinde olan bir şeyin çok anlamlı olması gibi bir nitelik gözden kaçırıldı. Batıda bir eşyanın birçok anlama gelmesi 19. asrın sonunda Japonlarla gelmiş, ya da Çin Tiyatrosunun getirdiği bir şey. Allegori ve sembolizm kavramlarını kullanmak istemiyorum. Doğuda bir objenin bir anda çok anlamı içermesi başka bir deyimle mizahla trajik'in birbirinden ayrılamaması, bütün bunlar doğu sanatlarının özelliklerinden. Bu özelliklerden faydalanarak çok anlamlı objeler yapmak, çok anlamlı şemalar yapmak bence bugünün çağdaş doğu sanatının bir niteliği olabilir. Biz realizmimizi bu şekilde bir çok anlamlılık üzerine kurarsak belli bir kanal aşılabilir. Ben dışarıda yapılan şeylerin tekrar bize getirilmesinin yararına inanmıyorum. Bu burada yeni bir bozulmaya yol açacaktır.

O. K. : Doğu sanatlarındaki masal öğesi bu gerçeğe akılcı bir yolla varmak kadar etkileyici bir başka yoldur denilebilir mi? Çünkü bir gerçeklik böylece daha kestirme bir yolla anlatılmakta. Bu belki de birçok doğu sanatının özelliklerinden biridir belkide. Demistification özgü bir kavramdır. Şimdi Türk sanatlarında geçmişten bu yana bir çeşit sembolizm vardır. Bu tavır aslında küçük boyutlarla işlenmiştir. Bu kendi içinde bir küçük gelişme göstermiştir her zaman. Biz diyelim ki tanzimattan bu yana bir takım batılılaşma süreci içinde sürekli olarak batının akılcı bilimsel tavrını benimsemeye çalıştık. Fakat sanatlarımızda bu yürümedi. Bu durumda gene biz gerçekçiliğin peşindeyiz. Fakat kendimize özgü usullerle, kendi biçimimiz içerisinde. Özer arkadaşımın da bir başka yanından anlatmak istediği şey de buydu sanıyorum. Herhalde Türk Sinemasında şimdiye kadar bunun tam yolları bulunmuş değil. Benim kanımca Türk Sinemasında bu güne kadar başka türlü deforme olmuş bir biçimde batı yolları kullanılmıştır. Bunlardan kurtulma çabasında olanların bile aslında bu iç diyalektiği kavramadıkları için daha çok meselelere pitoresk bir açıdan bakma ya da en azından aktüel, çok aktüel gereksinmeler açısından bakmak eğilimleri var bu gün.

sinema ve öbür sanatlar : bibliyografya denemesi

giovanni scognamillo

SİNEMA VE EDEBİYAT

AMENGUAL Barthelemy — «Roman et Cinéma», Paris 1951.

BERGE, André — «Cinéma et litterature», (L'art Cinématographique, Cilt III), Paris, Felix Alcan 1926

BLUESTONE, George — «Novels into Film», Baltimore Johns Hopkins Press 1958

CHAUVET, Louis — «Le porte - plume et la camera» Paris, Flammarion 1950

D'AVACK, Massimo — «Cinema e letteratura», Roma, Ed. Canesi 1965.

ESTERMANN, Alfred — «Die Verfilmung Literarisher Verke», Bonn, Bouvier et Co. 1965.

HEİNİNG Heinrich — «Goethe und der Film» Baden, Baden, Neves Verlag Anstalt, 1949

JEZEK Svatopluk — «Slovo, ozinle Filmen», Praha, Çeskoslovenske Filmove Nakladatelstivi, 1946

KOVACS Yves — «Surréalisme et Cinéma», Etudes Cinématographiques, No. 38/42, Paris 1966

KURTZ Rudolf — «L'expressionisme dans le film», Zurich, Röhr 1965

ORTMAN Marguerite — «Fiction and the Screen» Boston, Jones 1935

VERDONE Mario — «Gli intellettuali e il cinéma», Roma, Bianco e Nero 1951

SİNEMA VE MİMARİ

«L'architecture - decoration dans le film», Paris, IDHEC, 1955

«Architecture, Théatres et Cinémas», Paris, Marance, Encyclopedie de l'architecture.

BANDINI Baldo, VIAZZI Glauco — «Raggionamenti sulla scenografia», Milano, Poligono 1945

«Baroque et cinéma», Paris, Etudes ciném. No. 1/2, 1960

LANGSFELD Wolfgang — «Filmarchitectur Robert Herlth», Münich, Deutsches İnstitut für Film und Fernsehen, 1965

SİNEMA VE MÜZİK

«La musica nel film», Venezia, Ediz. Mostra Int. d'Arte Cin., 1950

BEYNON G. W. — «Musical presentations of motion pictures», N. York, Schirmer 1921

BOR Vladimir — «O Filmove Hudebnosti», Praha, Ceskoslovenske Filmove Nakladelstvi, 1946

BOURGEOIS Jacques — «Musique et Cinéma», Paris 1948

COCKSHOTT Gerald — «Incidental Music in the Sound Film», London, Brit. Film Inst. 1946
COLPI Henri — «Defense et illustration de la musique dans le film», Lyons, Serdoc, 1963
EISLER Hans — «Composing for the films», London, 1947
HUNTLEY John — «British Film Music», London, Skelton Robinson, 1947
KEREMUKİN M. — «Muzika Zvukovovo Film», Moskova, Goskinoisdat, 1939
LONDON Kurt — «Film Music», London, Faber and Faber, 1936
MANWELL Roger, HUNTLEY John — «The Technique of Film Music», London, Focal Press 1938
SABANEER Leonid — «Music for Films», London, Pitman 1938
ZOFIA Lissa — «Aesthetik der film musik», Berlin Ed. Henschelverlag Kunst und G., 1965

SİNEMA VE RESİM

CARRICK Edward — «Designing for Films», London, Studio Press, 1949
CHARLOT Jean — «Art from the Mayans to Disney» New York 1939
CRAIG EDW. ANT. — «Designing for Moving Pictures» London, The Studio 1941
PONCET M. T — «Etude comparative des illustrations du Moyen Age et des dessins animés», Paris, 1952

SİNEMA VE TİYATRO

«Textes sur Théatre et Cinéma», Paris, Etudes Cin., 1961
«Théatre et Cinéma», Paris, Etudes Cin., 1962
AMENGUAL Barthelemy — «Théatre et Cinéma», Paris 1953
AMENGUAL Barthelemy — «Théatre et théatre filmé», Paris 1954
BRAZIER Marion — «Stage and Screen», Boston, 1920
CANUDO Ricciotto — «Cinęma e teatro», Milano, Quaderni dell Illustrazione del Medico, 1942
CARTER H. — «New Theatre and Cinėma in Soviet Russia», London, 1924
FULOP MİLLER R, GREGORY J. — «El teatro y el cinematografo Norteamericano», Barcelona.
FREİBURGER Walther — «Theater im Film», Lechte, Emsdetten, 1936
LANG André — «Théatre et Cinéma», (L'art. Cin. cilt 3), Paris Alcan 1928
MULLER Gottfried — «Dramaturgie des Theaters und des Films», Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1942
MICOLL Allardyce — «Film and Theatre», New York, Thomas Y. Croswell, 1936
PREVOST Jean — «Polymnie ou les Arts Mimiques» Paris, Hazan 1929
PETRİC Vladimir — «Sekspir'i Film», Belgrat, Jugoslovenska Kinoteka 1964
RAGGHIANTI C. L. — «Cinematografo e Teatro», Pisa, Pacini Ed., 1936
STEPUN Fedor — «Theater und Kino», Berlin, Buehnenvolksbundverlag, 1932
TANNENBAUM, Herbert — «Kino un Theater», München 1912

GENEL

«Le belle arti e il film», Venezia, Ed. Mostra Int. Arte Cinem.
«Le film sur l'art», Unesco 1949
«Le Film sur l'Art - Bilan 1950» Unesco 1951
«Le Film sur l'Art - Panorama 53» Unesco 1954
CARRICK Edward — «Art and design the British Film», London, Dobson 1949
CHIARINI Luigi — «Il film nei problemi dell'arte», Roma, Bianco e Nero, 1949
COLLINA Vittorio — «Il cinéma e le arti», Faenza, Frat. Lega Ed. 1936
DEREN Maya — «An Anagram of Ideals on Art. Form and Film», New York, Alicott Book Shop Press, 1946
KRAMPOL Miklos — «Film es muveszet» (Filim ve Sanat Budapeşte, Egyetemi Nyomda Könivesboltja.
LEMAITRE Henri — «Beaux - Arts et Cinéma», Paris, Ed. du Cerf, 1957
LUCIANI S. A. — «Il Cinéma e le Arti», Siena, Ed. Ticci, 1942
TOLOMEI Ugo — «Le cinéma dans la serie des arts», Firenze, Ed. Paranti 1942.

sinematek haberleri

Derginizin bu sayısı elinize geçtiği günlerde Sinematek'in 1966-67 kış dönemi gösterileri tamamlanmış olacak. 15 Ekim'den bu yana yapılan gösterilerle çalışmalarımızın ikinci yılını doldurmak üzere olacağız. Bu iki yıllık süre içinde geçen sayımızda bir özetini verdiğimiz, eldeki olanaklar oranında geniş tutmaya çalıştığımız bir çalışma programını üyelerimize sunduk. Bu sayımızda Sinematek'in bu yılki gösterilerini toplu bir biçimde ele almak istiyoruz.

Bu yılın gösteri düzeni dört temel ayrım gözönünde tutularak hazırlandı. **Büyük Sinema Klâsikleri, Ülkeler Sineması Toplu Gösterileri, Sinema Ustalarının fiimleri** ve **Çağdaş Sinema Ornekleri.** Bundan başka gösteri düzeni izin verdikçe program dışı kısa film gösterileri de yapılmış ve bu şekilde örneğin Jiri Trnka, Todor Dinov gibi kendi alanlarının çok ünlü yönetmenleri üyelere tanıtılmaya çalışılmıştır.

Birinci ayrım'da, Büyük Sinema Klâsiklerinden birkaçı daha gösteri programı içine alındı. Böylece **Chaplin Toplu Gösterisinden** sonra Flaherty (**Nanook of nhe North / Kuzeyli Nanook** / 1922), Dreyer (**La Passion de Jeanne D'Arc / Jeanne d'Arc'ın Çilesi** / 1928), Dovjenko (**Zemlia / Toprak** / 1930), René Clair (**14 Juillet / 14 Temmuz** / 1933), Eisenstein (**Alexandre Nevsky/Aleksandr Nevski** / 1938), Feyder (**La Kermesse Heroique / Kahramanlar Panayırı** / 1935), Becker (**Goupi Mains Rouges / Kırmızı Elli Goupi** / 1943, Ivens (**La Seine a Rencontré Paris / Seine Irmağı Paris'e Rastladı** / 1958) gibi yönetmenlerin çok önemli filmlerini izleyebildik. Düşüncesi, yarattıkları ve yapmak istediği şeylerle her çalışması saygı ile hatırlanması gereken Walt Disney'i de, adına bir toplu gösteri düzenleyerek andık.

Geçen yıl, Fransız Yeni Dalga Akımı, İtalyan Yenigerçekçiliği gibi toplu gösterilerden sonra İsveç, Japon, Polonya, Macar ve Sovyet sinemalarını tanıma olanağına kavuşmuştuk.

Bu yılki gösteriler başta ülkemizin ilk sinema ürünleri olmak üzere, Bulgar (6 Film), Yunan (3 Film), Kanada (5 Film), Çek (3 Film) sinemalarının en başarılı yapıtlarından birkaçını seyretmemizi sağladı. Bu toplu gösteriler dışında Polonya sineması 5 filmle, sinemasını en iyi tanıdığımız ülkeler arasına girdi. Bu ayrım'da gösterilen filmlerden birkaçı, gelişmekte olan Bulgar Sinemasının (**Güneş ve Gölge, Zırhsız Şövalye, Şeftali Hırsızı**); Yunan Sinemasının iki ünlü yönetmeninin, Kakoyannis ve Kunduros'un (**Elektra** ve **Küçük Afroditler**) filmleri; adını sinema dünyasına yeni ama kesin bir biçimde duyuran Kanada sinemasının **Torbada Bir Kedi** ve **Yaşantının Baharı** ve artık başarısı üzerinde tartışılmayan Çek sinemasının **Ana Caddedeki Dükkân, Maça Ası** ve **Başka Bir şey,** gibi filmler oldu. Sinema Ustaları her zaman başarılı filmler yapmazlar. Ancak hemen her filmlerinde kendilerine özgü, sanatlarının belirgin noktalarına rastlamak kolaydır. Türk Sinematek Derneği'nin 1966-67 kış dönemi gösterileri içinde, kuşkusuz yönetmenlerinin en iyi filmleri olmayan, ancak hepsinde yukarıda saydığımız özelliklerini bulmanın olanaklı olduğu filmlerini seyrettik. Jean Renoir, Claude Autant-Lara, Mihail Romm, Alberto Lattuada'dan başka, filmleri bütün ayrımlarda yer alabilecek üç yönetmen: Luchino Visconti, Federico Fellini ve Roberto Rossellini gösterilerimizde yer aldılar. Visconti'nin son iki filmini, **Leopar** ve **Büyük Ayının Soluk Yıldızı**'nı seyrettikten sonra Fellini'nin **Sonsuz Sokaklar**'ını ve Rosselli-ni'nin **XIV. Louis'nin İktidara Gelişi** ad filmlerini izledik.

Bir Sinematek, aslında bir sinema müzesi olmakla, gösterilerini düzenlerken sinema tarihinin önemli yapıtlarını programlarına koymaya çalışır. Bununla beraber sinema gibi her gün bir adım daha ileri giden bir sanatı günü gününe izleme zorunluğu, büyük güçlüklerle de olsa çağdaş filmleri de gösterilerine eklemesine yol açar. Birçok ülkelerde her gün yeni sinema akımlarının atılımlarının ortaya çıkması girişilen bu çabayı hemen her zaman güçleştirir. Gösterilerimiz bu yıl, Fransız, Sovyet, Polonya, İtalyan ve İsveç Sinemalarındaki gelişmeleri kimi zaman birer filmle de olsa izleyebilme olanağını tanıdı bizlere. Fransız Sineması tarihinde kuşkusuz önemli yerleri olan, Godard / **Çılgın Pierrot** Varda / **Yaratıklar,** Chabrol / **Marie Chantal Dr. Kha'ya Karşı,** De Broca / **Güldürücü ile** beraber ustaların yanında yer alan bir yönetmenin, Alain Resnais'nin son filmini, **Savaş Bitti**'yi izledik. Sovyet Sineması 1960'tan sonra yaptığı çıkışlarla dikkati tekrar üzerine çekti. Genç yönetmenlerden Andrei Tarkovski katıldığı bütün şenliklerde geniş ilgi toplayan **İvan'ın Çocukluğu** ile, Yossif Heifitz ise başarılı bir Çehov uyarlaması olan **Küçük Köpekli Kadın** ile gösterilerimize katıldılar. İsveç Sineması uzun yıllar, Bergman'ların, Sjöman'ların, Sjöberg'lerin tekelinde bilinen bir sinemaydı. Son yıllarda birçok yeni yönetmen, adlarını kabul ettirmeyi başardılar. Bunlardan Widerberg **Çocuk Arabası** ile çalışmasının bir örneğini verirken Danimarkalı Carlsen, Norveç'li Hamsun'dan uyarladığı ve İsveçli Oscarsson'un oynadığı **Açlık**'la çağdaş sinemanın gelişmelerinden birini tanımamıza yardım etti.

Bunun dışında, geçen yıl **Terk** adlı baş-

eserini seyrettiğimiz Skolimowski ilk filmi **Rysopis** ile karşımıza çıktı.

Bu yılın gösterilerini sinemaya yeni bir değer getirmek isteyen çok yönlü bir yönetmenin filmi ile kapatmak dileğindeyiz. Önümüzdeki günlerde Alain Robbe - Grillet'nin şehrimize gelerek son filmi **Trans-Europ Express**'i üyelerimize sunmasını bekliyoruz.

Gösteri programımız, bu yıl 70'ten fazla filmi üyelerimize sunmamızı sağladı. 250'ye yakın gösteri yapan derneğimiz bu çalışmalarını Ekim ayının ikinci yarısından başlayarak sürdürecek. Yaz aylarında yapılacak çalışmalar ilân yolu ile üyelere bildirileceği gibi, dernek merkezimiz, bütün yaz boyunca üyelerimiz için açık bulundurulacak, dileyen üyelerimiz, dernek çalışmaları konusunda bilgiyi buradan alabileceklerdir.

Yaz ayları her ülkede, şenlikler dışında yoğun bir sinema etkinliğine sahne olmadığı için, gösterilerimize de ara vermiş olmaktan yararlanarak dergimizin yaz boyunca yayımlanacak sayılarını özel sayılar olarak düşündük. Elinizdeki Sinema ve Öbür Sanatlar özel sayısından sonra Temmuz sayısı Eleştirme özel sayısı olarak çıkacak.

Abonelerimizden bir dileğimiz var bu konuda, Yaz boyunca dergilerini düzenli bir biçimde ele geçirebilmeleri için eğer varsa, adres değişikliklerini dernek merkezine bildirmelerini önemle rica ediyoruz.

Bundan birkaç yıl öncesine dek, Türkiye'deki sinema kulüplerinin sayısı parmakla gösterilecek gibiydi. Son birkaç ay içinde sinema kulüplerinin yurt çapında gösterdikleri gelişmeler, sinemamızın geleceği konusunda bize yeterli bir fikir vermektedir. Ancak, dış ülkelerdeki benzerleri düzenli bir biçimde örgütlenmişken, sinema kulüplerimiz henüz böyle bir harekete girişmemişlerdir. Geçtiğimiz günlerde Türkiye'ye gelen Fransız Sinema Kulüpleri Federasyonu Başkanı André Rieupeyrout'nun da belirttiği gibi, sinema kulüplerinin örgütlenmeleri çalışmalarında büyük yararlar getirecek br davranış olacaktır.



LA STRADA/SONSUZ SOKAKLAR/F. FELLİNİ



OBCHOD NA KORZE/ANA CADDEDEKİ DÜKKÂN/J. KADAR, E. KLOS



TRANS-EUROP-EXPRESS/A. ROBBE-GRILLET

FİLİMLER

İSVEÇ'E NOKTA!..

DET AR HOS MİG HAN HAR VARIT / O HEP BENİMLE. Arne Mattsson yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz İsveç yapımı. Senaryo/Eva Seeberg'in romanından Pia Elitz. Görüntü Yönetmeni/Max Wilen. Müzik/Torbijön Lundquist. Kurgu /C-O Skeppstedt. Oyuncular/Elsa Prawitz, Per Oscarsson, Hans Wahlgren. Yapım/Nordisk Tonefilm 1963.

BARNVAGNEN / ÇOCUK ARABASI. Bo Widerberg yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz İsveç filmi. Senaryo/Bo Widerberg. Görüntü Yönetmeni/Jan Troell. Müzik/Jan Johansson. Kurgu/Wic Kjellin. Dekor/C. Friberg. Oyuncular/Inger Taube, Thommy Berggren, Lars Passgard, Ulla Akselsson, Gunnar Oglund, Bill Jönnson. Yapım/AB Europa Film 1964.

ATT ALSKA/SEVMEK. Jörn Donner yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz İsveç filmi. Senaryo / Jörn Donner. Görüntü Yönetmeni / Sven Nykvist. Oyuncular/ Zbigniew Cybulski, Harriet Andersson. Yapım/Sandrews, Stockholm 1964.

Geçen sezon «Sessizlik» filmi ile başlayan İsveç filmleri furyası devam ediyor Türk sinema seyircisi bu yıl sırasıyla «Bir Aşk Gecesi», «Sevmek», «O Hep Benimle» ve «Çocuk Arabası» filmlerini gördü. Son üç film üstünde durmadan önce belirtilmesi gereken bazı noktalar bulunduğunu söyleyelim. Bir kez yurdumuza getirilen İsveç filmlerinin hangi ölçülere dayanarak seçildiği meselesi var. Sinema sanatının tarihsel gelişiminde Batı Avrupa ve Hollywood filmciliğinden apayrı bir çizgide kendine özgü bir yeri olan İsveç sinemasını tüm özellikleriyle kavrayacak nitelikte bir film seçimine gidilmediği görülüyor. Türk seyircisi tarafından nasıl karşılanacağı bilinmediğinden İsveç filmlerinin getirilmesi işine «Sessizlik» in dünya çapındaki reklâmından yararlanmak yoluyla başlamanın hesaplı olduğu kadar olumlu sayılabilecek bir davranış olduğu ileri sürülebilir. Ancak «Sessizlik» in gelir yönünden sağladığı başarıdan sonra, İsveç filmlerinin seçimine birtakım ölçüler içinde gidilmesi gerekirken, bunun yapılmadığı ortadadır. Bergman gibi son derece kişisel bir sanatçıdan sonra Jörn Donner, Magnus Lindgren, Bo Widerberg gibi genç kuşak yönetmenlerinin, Arne Mattson gibi çürümüş melodram kalıplarına sıkı sıkı bağlı bir sinemacının birbiri ardına Türk seyircisi karşısına çıkması İsveç sineması hesabına pek hayırlı sonuçlar doğurmasa gerek... Zaten açık-saçık diye İsveç filmlerini seyretmeğe giden seyirci yığınlarının bu karışıklıkta İsveç sinemasının özellikleri üstüne belirli bir görüşe kavuşması imkânsız hale gelmekte... Daha kötüsü, sinema olmak yanı açıksaçıklığı ile kapanamayacak derecede güçsüz filmlerin gösterilmesi ilerde seyircinin tümüyle İsveç sinemasına sırt çevirmesi sonucunu doğurabilir. Bergman mı tanıtılacaktır? Genç kuşak sinemacılarının tutumlarını ortak bir çizgide toplayan filmler mi gösterilecektir? Yoksa İsveç sinemasını tanıtmak için meyva salatası örneği rastgele toplanmış filmler sunulması yeterli mi sayılacaktır? Bütün bu soruların iyiden iyiye tartışılıp belli bir açıkseçikliğe gidilmesi zorunluğu duyulmaktadır.

Öte yandan İsveç insanının sorunlarına değişik sosyal yapılara sahip ülke insanlarının yabancılığı olayı İsveç sinemasının evrensel sesleniş gücünü büyük ölçüde zedelemektedir. Aşkın tükenişinin getirdiği yıkıntı, yalnızlık, umutsuzluk gibi çağdaş Batı insanına özgü sorunları sosyal nedenlerine inmeden, düzen dışı ele alan İsveç sineması pastoral yanının bütün güçlüğüne rağmen dünya seyircisi önünde «Kuzeyin soğukluğu» ortadan kaldıramamaktadır. Herbiri benzer kalıplar içinde aşk masalı söyleyen «Bir Aşk Gecesi» ile «Cherbourg Şemsiyeleri» filmleri arasındaki sıcaklık farkı, karı-koca-sevgili üçlüsünü işleyen «O Hep Benimle» nin yozlaşmış dram anlayışı ile aynı üçlü üstüne kurulu bir Antonioni filminin (örneğin, «Bir Aşkın Öyküsü») oturmuşluğu, sağlamlığıyla orantılı duyarlığı gözden kaçmamaktadır. Aslında İsveç sinemasının yabancılığı olağan karşılanmalıdır İnsanlar arası çatışmanın asgari çizgide geliştiği İsveç toplumunda tabiatla başlayan mistifikasyon olayı kendisini sinemada da belli edecektir İsveç sineması için önemli olan bu mistifikasyonu benimsemek bir anlamda «kaçış sineması» yapmak yerine, her türlü şartlanmanın dışında karşı çıkılması gereken bir mistifikasyon olayı olduğunu ortaya koymaktır. Aksi halde dünya seyircisi önünde İsveç insanının sorunları yalnızca bir seks gösteri biçiminde ilgi toplamaktan öteye geçmeyecektir

Aşkın yokluğundan yakınan, özlemini çeken İsveç insanının aşka kavuşma yolunda gösterdiği çabayı dilegetirir, «Sevmek»... Aşk neden yokolmuştur sorusu bir yana itilmesine itilmiştir de aşkı yaratma çabası yer yer soluklu, vurucu bir sinema diliyle yer yer de en bayağısında





düzenlemelerle-sözgelişi, rüya bölümleri - anlatılır. Doğrusu Polonyalı oyuncu Cybulski'nin olaganüstülüğü en az Jörn Donner'in anlatım gücü kadar «Sevmek» filmini ilginç kılmaktadır. Donner'in yaptığı salt eylemin, çabanın kişiye ge - tirdiği gizli mutluluğu duyurmaktır. Bir anlamda İsveç insanının aşk uğruna döktüğü gözyaşını kurulamaktadır. «Sev - mek» filmi İsveç insanı için bir avuntu olabilir belki... Ama Arne Mattson'un «O Hep Benimle» si sanki dış pazar için özellikle hazırlanmış gibi en bayağı melodram unsurları ile doludur. Evli erkeği sevgilisine kavuşmaktan alıkoyan aile bağı foto romanlara özgü bir anlayışla işlenmekte, «Açlık» ın Per Oscarson'u star sisteminin yeni bir kurbanı olmaktadır. «Çocuk Arabası» gençliğin duru - muna içten, yalın bakışı, dinç yıpranmamış sinemasıyla bu yıl seyrettiğimiz İsveç filmlerinin en olumlusu bizce... Kenç kuşağın ebeveynleriyle ilişkilerinde aradıklarını bulamamaktan doğan yalnızlıkları, kendi başlarına sürmek durumuyla karşılaştıkları hayat serüveninde takındıkları tavır yoğun bir gözlem - cilikle işleniyor. Belirli bir olayı özüne uygun bir üslûpla kavrama yönünden başarılı bir film sayılabilir «Çocuk Arabası»...

Tanju Akerson

VADİM'İ YAKMALI MI?

LES LIAISONS DANGEREUSES/TEHLİKELI AŞKLAR — Yön./Roger Vadim - Sen./ Vadim, Roger Vailland ve Claude Brûlé, Chloderlos de Laclos'nun yapıtından - Gör. Yön./Marcel Grignon - Müzik/Thelonius Monk, Marcel Romano, Art Bla - key - Kurgu/Victoria Mercanton - Oyuncular/Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Annette Vadim, Jeanne Valerie, Jean - Louis Trintignant, Simone Renant, Ni - colas Vogel, Boris Vian, Gillian Hills - Yapım/Leopold Schloberg, Marceau - Films, Fransa 1959.

«Valmont demek, ben demek...» Her ne kadar ne filmi, ne de yönetmenin Laclos'nun yapıtı karşısındaki tutumunu açıklıyamazsa da ilginç bir sav bu, Vadim'in açıklaması. Romanın baş kişisile bir olmaktan çok, romanın ve baş kişinin yönetmenin dünyasına kaymasını, kaynaşmasını veriyor: Valmond ve Vadim ya da Vadim ve Valmont. Törelsizliğin sisteme erişmesi, törelsiz aşkın ince, hesaplı, ölçülü bir kişi oyununa, bir duygu siyasetine, bir yaşantı düzenine âlet edilmesi. Vadim'in dünyası, Vadim'in kişileri, Vadim'in yaşantı felsefesi... Nedir bunlar? Aşırı bir cinsiyet, aşırı bir «epicurien» davranış, aşırı bir lüks. Aslında ne bir gerçek dünya, ne de bir gerçek davranış. Vadim'in dünyası - filimlerdeki ve özel yaşantısındaki -: mutlu azınlığın sayfiye merkezleri, yazın Cannes ve Antibes, kışın Mégève... Gece lokalleri, çökmüş asilzadelerin koca - man, sinir bozucu köşkleri, lüks otel - ler... Vadim'in kişileri (Vidalie, Laclos, Le Fanu, Rochefort, Sade, Sagan Schnitzler, Zola'nın kişileri dahi olsa) kaybolan bir zamanın, varolmıyan bir zaman ve düzenin kurbanları. Bir şekil, özsüz bir şeklin kurbanları, derinliksiz, dipsiz bir dünyanın otomat haline gelmiş, zevkleri, yaşadıkları çevrenin diktaları ile şartlandırılmış kişileri. Ve Vadim'de çıkış noktasını teşkil eden edebi yapıt da önemini yitiriyor. Laclos'ya, Sade'a, Zola'ya «ihanet» söz konusu değil («Tehlikeli Aşklar» ın senaryocusunun Laclos uzmanı Roger Vailland olması hiçbir şey ifade etmez). Evet, «Valmont demek, ben demek... Laclos XVIII. yüzyılın belirli bir çevresini eleştiriyorsa Vadim de aynı şeyi yapmak niyetinde görünüyor. Dolaylı bir toplumsal eleştiri, zaten erek toplumsal değil, kişisel, amaç gene kadın - erkek ilişkileri, erek gene aşk - açık anlayış ilişkileri (aşk bir çeşit aldatış mı, ya da bir bağış, bir hastalık? İlke eksikliği biiz sevmekten alıkoyabilir mi?) Üstelik bunlar alelâde kadınlar, erkekler değil, özellikle Valmont ve Juliette. Oysa ötekiler öyle, özellikle Cecil ve Madame de Tourel. Ortada bir oyun dönüyor, dünya kadar eski bir oyun, bu oyunun kuralları kuşaktan kuşağa, çevren çevreye değişiyor, giderek kişiden kişiye. Aslında varolan kuralları uygulamak diye bir zorunluk yok bu oyunda, herkes kendi ilkelerile katılıyor. Oyundan çok bir savaş bu, ve Vadim bu savaşın üstünde taktiği uyguluyor, bilse de bilmese de... Aşk oyunlarında «demiurge» mekânını işgal etmiş Vadim...

Gerçekte Vadim = Valmont ise oyunu baştan kaybetmiş durumunda. Valmont oyunun kaçınılmaz kurbanı, bir an duyguya kapılıp tüm ilkelerini unuttuğu, teslim olmaya hazır olduğu için değil. Valmont erkek olduğu için kaçınılmaz kurban, elinde oynatmak istediği kadınların kurbanı üzerinde durulacak bir nokta Vadim'in tüm filimlerinde güçlü olan, azap veren, eninde sonunda galip çıkan kadınlardır. Juliette gibi kadınlar, hatta Justine gibi kadınlar Ve oyunu yöneten, ya da yönetiyor görünen, Valmont = Vadim gibileri ezilir, çarpılır, kaybolur. Gerçekte kaybolmazlar, yeniden türeyip savaşa devam ederler, tüm güçleri, olumsuz çabalarıyla...

Ya Laclos? Ya «Tehlikeli Aşklar?» Laclos = Vadim için uygun bir çıkış noktası (kişileri, kolayca uygulanabilen öyküsü, getirebileceği reklâm gücü ile), «Tehlikeli Aşklar» da (Gerard Philipe, Jeanne Moreau ikilisinin oyunu, Grignon-un görüntüleri, Monk'un müziği ile) yönetmenin önceki sözlerini sürdüren, [illegible]tizmine pek fazla bir şey getirmiyen, oysa - Vadim'i tutmak ya da tutmamak söz konusu olmadan - gerek önceki gerek sonraki filimlerine bir ışık getiren (ölçüsüzlükleri ile şe- [illegible]oke etmek gayretile), dizge'yi doğrulıyan açmazlar veren bir deneme.

Giovanni Scognamillo

ROBERTO ROSSELLINI ADINDAKİ İTALYAN SİNEMA YÖNETMENİNİN, 1966 YILINDA FRANSIZ TELEVİZYONU İÇİN RENKLİ OLARAK ÇEKTİĞİ, SENARYOSUNU PHILIPPE ERLANGER'NİN YAZDIĞI, KONUŞMALARINI JEAN GRUAULT'NUN HAZIRLADIĞI, GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİNİ GEORGES LECLERC'İN KURGUSUNU ARMAND RIDEL'İN YAPTIKLARI, DEKORLARINI MAURİCE VALAY'NİN, GİYSİLERİNİ CHRISTİANE COSTE'UN HAZIRLADIKLARI VE JEAN MARIE PATTE (XIV LOUIS), RAYMOND JOURDAN (COLBERT), SILVAGNI (MAZARIN), KATHERINA RENN (ANNE D'AUTRICHE) DOMINIQUE VINCENT (Mme. DU PLESSIS), PIERRE BARRAT (FOUQUET) NİN OYNADIKLARI LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV / XIV. LOUIS'NİN İKTİDARA GELİŞİ ADINI TAŞIYAN FİLME ÖVGÜDÜR.

«XVIII. yüzyıl sonuna, yani teknik ve bilimsel ilerleme başdöndürücü bir hıza ulaştığı ana dek, gelişmesinde son derece yavaş olan uygarlık çok kesin temellere sahipti: İncil, tarih ve Yunan Roma mitolojisi. Bütün sanat bunun üzerinde bir deneydi. XVIII. yüzyılda, olayların ritmi çok hızlandı. İnsan, doğal kuvvetlere egemen oldu. Ancak bunun bilincine inemedi. Sanat rolünü oynamadı. O zaman ne olur? Ufuklar yok olur, sis içinde kalınır. Nereye gidildiği bilinmez. Bu bunalımdır».

«Dikkatimi çeken, görünüşte ileri bir uygarlıkta yaşadığımız ve insan uygarlığının buna ayak uyduramadığıdır. O zaman bu bilimsel ve teknik uygarlığın mı kötü olduğunu ya da insanın mı buna ayak uyduramadığını düşüneceğiz? Her iki durumda da önemli olan, insanı tek yargıç olabilmesi için olayların içine yerleştirebilmektir. Uygarlık ulaşması gereken noktaya ulaşamamışsa, insan bunun bilincine varmalı ve bunu değiştirecek bütün tedbirleri almalıdır İnsan, uygarlığın doğru yolda olduğunu ve rötuş istemediğini ayırdederse, o zaman ona egemen olmalı, tamamen elde etmelidir».

«Heyecan verici olan, insanın zayıf noktalarıdır Kuvveti değil. Modern yaşantıda, insan yaşamın bütün yüce duygularını yitirmiştir. Bunları kendisine geri vermek gerekir, madem ki insan bir kahramandır. Her insan bir kahramandır. Her günkü kavga, kahramanca bir kavgadır. Bunu görüntülemek için de aşağıdan hareket etmek gerekir.»

«Bir konu üzerinde kesin bir düşünceniz varsa bir sav'ı ileri sürmüş olursunuz. Bu gerçeğin ve eğitimin iğfal edilmesidir.»

Rossellini'nin bu sözlerine ben ne ekleyebilirim? Kral'ın sevgililerinden birinin, sınır boyunda askerliğini yapan erkek kardeşinin üstü tarafından uğradığı hakarete kızıp, Kral'a eskidenberi düşman olan babasının otuz yıllık dostlarından birinin karısı aracılığıyla tanıdığı komşu devletin bir yöneticisinin uşağıyla ilişki kurup, o devletin kralını kendi ülkesine savaş açmak için kandırmaya çalıştığının filmde yer almaması yüzünden kötü bir film olduğunu mu söylemem gerekir?

XIV Louis'nin İktidara Gelişi, sinema tarihinin belki de tek tarihi filmidir. Dramatik kuruluşu baştan sona geri iten, olaylara TANIK olmaktan başka bir şey yapmayan bir alıcı ve yönetmen tarafından yaratılmış bir film. İnsanın düşüncelerini değiştirmeye karar verdiği zaman, bunu her durumda, kişiliğini etkileyecek bile olsa her an yapabileceğini gösteren bir film. Bir düşünürün filmi.

Rossellini birkaç yıl önce, bundan böyle konulu film (film de fiction) yapmayacağını söylediği zaman bütün sinema dünyası kendisine cephe almıştı. Ve Rossellini uzun yıllar bir tek film bile çeviremedi. Bugün herkes XIV. Louis'nin büyük bir film olduğunu haykırıyor. Oysa Paisa, Roma Açık Şehir İtalyada Seyahat filmlerini çeviren yönetmenin yaptığı filmlerin önemini gözönüne almaksızın, bu tür filmlerin artık yozlaştıklarını ileri sürmeğe hakkı yoktu. Sinema dünyası, bir insana, kendi yaptığını bir gün reddetme olanağını tanımıyordu.

Sinema eleştiricisi, bir yönetmenin yapıtını değerlendirirken, kuşkusuz onu bir bütün olarak ele alacaktır. Ancak, bu bütünü oluşturan unsurların herbirini ayrı ayrı ve birbirinden bağımsız bir biçimde değerlendirerek. Rosselini yirmi yıldan uzun bir süre film çevirmiştir. Ortaya koyduğu yapıtlar çoklarınca sinema tarihinin en önemlileri olarak nitelenmiştir. Rossellini'yi geri itenler de vardır Bütün bunlar bir tutum olmaktan öteye geçmeyen düşüncelerdir. Karşımda bir film var benim: XIV. Louis'nin İktidara Gelişi. Onu değerlendiriyorum.



Rossellini yukarıdaki sözleriyle filmini kendi inceledi. Bugün anladığı sinemanın, eğitimsel ve didaktik bir sinema olduğunu söyledi. Filminde 90 dakika süre ile Fransa tarihinin bir bölümünü izliyoruz. Gerçek bir bölümünü. Ama tam değil. Filmdeki olayların yan etkileri, ya da dış etkenlerin filmdeki olaylar üzerindeki yansıması üzerinde durulmamış. Ne çıkar bundan. Bize gösterilen her nokta gerçeğin kendisi. Dolaysız bir gerçek. Bu gerçeği bildikten, tanıdıktan sonra, yan ya da dış etkiler sorununu biz çözeceğiz artık. Filmin yüceliği de bundan ileri geliyor. Bir film herşeyi göstermese de olur ama gösterdiği mutlaka gerçeği yansıtacaktır. Ben Rosselini'nin filmini övüyorum yalnızca.

Jak Şalom

1 nisan - 15 mayıs arasında çıkan ya da sinematek'te gösterilen filmlerden gördüklerimiz

14 JUILLET / 14 TEMMUZ. René Clair yönetiminde çevrilmiş bir siyah - beyaz Fransız filmi. Georges Rigaud, Annabella, Pola Iliery, Paul Olivier, Raymond Cordy, A'mos, Tomy Bourdelie. İnsanları iyi tanımak, onlar konusunda iyi bir film yapmaya yeterli değildir elbette ama, insanlar konusunda iyi bir film yapmak için, onları mutlaka iyi tanımak gerekir. René Clair yıllarını vermiş buna belli. Kenar semtlerde oturan, işleriyle meşgul, fakir ama mutlu yurttaşlarını, sorunlarını, yaşayışlarını gerçek ve olduğu gibi, duyarlı bir biçimde vermek çabasını sonuna dek başarıyla yürütüyor. Filmi bütün öğeleriyle tutarlı, yer yer şiirsel bir anlatım taşıyor. 1933 te, sesli sinemanın ilk yıllarında çevrilmiş 14 Temmuzu gördükten sonra günümüz sinemasının özellikle konuşmalar, bunların ses tonları ve cümle kuruluşları yönünden ne denli cılız olduğunu üzülerek gözlüyoruz. J. Ş.

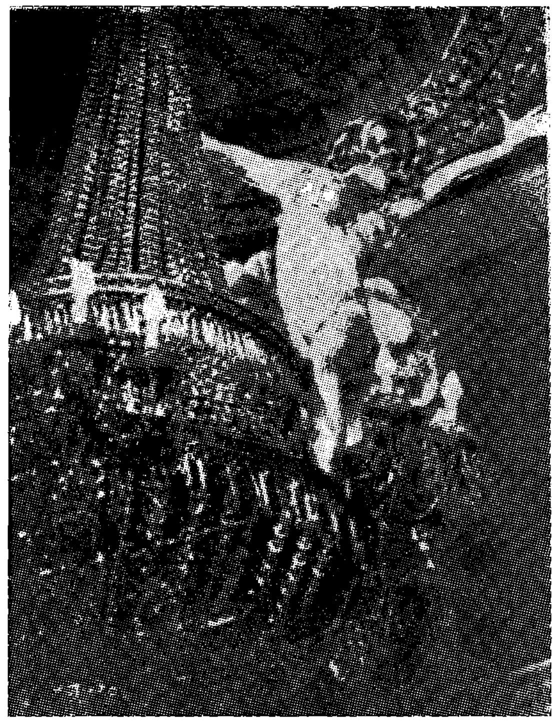
SHENANDOAH / ŞEREFLİ KAHRAMANLAR. Andrew V MacLaglen yönetiminde çevrilmiş bir Üniversal renkli Amerikan yapımı. 1965. James Stewart, Doug McLure, Glen Corbett, Patrick Wayne, Rosemary Forsyth, Katharine Ross. - Ford'un çok tuttuğu, devamlı kullandığı oyuncu Victor McLaglen'in oğlu yeni bir western deniyor. Duygusal, çevresi, kişileri, iddiaları ile klasik bir Western. Ford'un etkisi yanında pembe bir iyimserlik ve bir dizi renkli batı kartpostalları. İnsancıl tutum melodramatik bir «pathos» a kayıyor, savaş ve ırk aleyhtarlığı eninde sonunda uzlaşımlı bir sonuca varıyor. James Stewart'ın bilinen şekillerden ayrılmıyan, ince mizahlı oyunu, ölçülü konuşmalar ve her şeye rağmen - gerçek westernlere yakın bir hava. G.S.

LE CHAT DANS LE SAC / TORBADAKİ KEDİ. Gilles Groulx yönetiminde çevrilmiş bir siyah - beyaz Kanada filmi. Barbara Ulrich, Claude Godbout. İki ayrı dil konuşan bir toplum üyesi iseniz, her yönden diğerinin baskısı, üstünlüğü altında ezilen dili konuşan bir fertseniz, varlığınızı tanıtlamak gereksinmesini kaçınılmaz bir biçimde duyuyorsanız, bunu bir film çevirmek suretiyle yapmaya karar vermiş ve bu filmde kullanacağınız bütün malzemenin olasıya gerçek bir biçimde görünmesini sağlayabilmişseniz, yarının orta yaşlısı olacak bugünün gencinin karşılaştığı sorunları ukalâ çözüm yolları göstermeksizin ortaya koyabilmişseniz, filminizde oynayacak oyuncuların yaşantılarından bir bölümü oynayarak değil, yaşayarak canlandırmaları biraz da sizin sayenizde gerçekleşmişse, Torbadaki Kedinin yönetmeni sizsiniz demektir. Sizi yürekten kutluyoruz. J. Ş.

THE TRAP/TUZAK. Sidney Hayers yönetiminde çevrilmiş bir renkli, İngiliz filmi. Rita Tushingham, Oliver Reed. Kanada'nın hırçın doğal görüntüleri arasında gelişen bir avcı ile dilsiz bir kızın hikâyesi.. Katı, soğuk gerçeğin duygulu bir dille anlatımı.. Bir yanda özçıkarı için tüm insancıl düşünceyi biryana fırlatıp atan sömürgecilik, öte yandan vahşiliğin, kabalığın ardında beliren temiz, yalın duygular Usta görüntü yönetmeni Robert Krasker'in kar üstünde bale yapan kamerası.. Kadın - erkek ilişkilerinin çağdaş insanın tüm sorunlarından uzak yalın, keskin çizgileri.. İnsanlıktan günlerce uzak bir dağ kulübesinde doğaya karşı varolma savaşı.. Karısına ilk insan gibi adını söylemeden kadın diye seslenen bir erkek.. Sömürgeciliğin kurbanı olan dilsiz kızın ürkek, çaresiz son-



JAMAIS LE DIMANCHE/PAZARLARI ASLA



THE CARPETBAGGERS/KORKUNÇ İHTİRAS

ra bilinçli direnişi.. Doğa ile göğüs göğüse savaşan avcıların eşsiz kalmalarından doğan yalnızlık.. Yer yer haşin, sert yer yer duyarlı, içli bir doğa destanı.. Western türünün kalıplaşmış kişilerinin sürdüğü savaştan çok daha ayakları yerde olmanın getirdiği dinçlik, sağlamlık.. Oliver Reed - Rita Tushingham ikilisinin çarpıcı oyunu.. Tanınmamış bir Anglo-sakson sinemacısının sinemaseverlere yaman bir sürprizi.. T.A.

JAMAIS LE DIMANCHE / PAZARLARI ASLA. Jules Dassin yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz Amerikan yapımı. Melina Mercouri, Jules Dassin. Dassin kalkmış Amerikasından Yunanistan'a gelmiş. Ancak orada gerçekleştirebileceği bir film yapacak anlaşılan. Bir de üstelik rollerden birini kendisi oynuyor. Daha iyi bir oyuncu bulamamış olsa gerek. Ve Dassin Pazarları Asla'yı yarattı... O denli iyi şeylerin yanında, sinemanın kaydettiği belki de en kötülerini bir araya getirmiş bir yönetmen gördüğünüz zaman ne yapmalısınız? En azından kızmanız gerekir. Bunca iyi şeyin yanına kötülerini nasıl da kıyıp koyduğu, ya da o denli kötü bir film yaparken, sinemanın en güzel görüntülerinden, sahnelerinden kimilerini - Mercuri Pire Çocuklarını söylerken - bu filmde harcamaya acımadığı için. Buzuki, Uzo, Mercouri ve sinek siklet bir Dassin sevenler için. J. Ş.

THE CARPETBAGGERS / KORKUNÇ İHTİRAS. Edward Dmytryk yönetiminde çevrilmiş bir Paramount renkli Amerikan yapımı. 1964 - George Peppard, Carroll Baker, Alan Ladd, Martin Balsam, Bob Cummings, Martha Hyer, Elizabeth Ashley. Çıkış noktası olarak Howard Hughes ile Jean Harlow'un fırtınalı yaşantılarını alan Harold Robbins'in çok satılan romanı iyice çökmüş, sadece oyuncuların atraksiyonlarına dayanan Dmytryk'in yönetiminde ağır, uzlaşmalı, sahte bir çevre eleştirisi gayesinde bir üstün yapım oluyor. 1930'ların Hollywood'u gülünç klişelere dayanarak canlandırılıyor, ihtiras dolu kişilerin çatışması basit bir fotoroman açısından anlatılıyor. Yürekler acısı bir Alan Ladd, kaskatı kesilmiş bir George Peppard, Carroll Baker'in varolmıyan cinsel gücü. Hollywood sinemasının tipik, kötü örneklerinden. G.S.

THE WORLD CUP / ALTIN GOLLER. — Abidin Dino yönetiminde çevrilmiş 1966 Dünya Futbol kupası filmi. Ressam Abidin Dino'nun sinema sanatı aracılığıyla futbol üstüne bir estetik denemesi.. Yüzü aşkın kamera bir yığın futbol maçını çeşitli açılardan çeşitli büyüklükte plânlarla en ince ayrıntılarına kadar saptamış.. Her dört yılda bir dünyanın dört bir yanından gelen çeşitli ulusların futbol takımlarının boyölçüştüğü kupa olayı seyircisiyle futbolcusuyla, maçların oynandığı şehirleriyle, stadlarıyla doyurucu belgesel özellikler taşıyan bir sinematografik düzende işleniyor.. Yeşil çimler üstünde formaları gibi tenleri de değişik renkte yirmi iki insanın bitip tükenmek nedir bilmeyen didişmesi.. Sevinç, gözyaşı ve terin birbirine karıştığı rutin bir uğraş.. Soluk almazcasına sıralanan plânların, başdöndürücü koşuşmaların arada sert bir çatışma ile kesilmesi, şiddetin getirdiği bir anlık duraklama sonra gene aynı şeylerin tekrarı, aynı rutin uğraş.. Bir futbol maçının kişi üstündeki etkileri usta bir sinema diliyle daha bir keskin çizgide ortaya konuyor.. T. A.

DEĞERLENDİRME

● Kötü ●● Sıradan ●●● İlginç ●●●● Güzel ●●●●● Başeser

	Tanju Akerson Tercuman	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gevgilili Yeni Dergi	Onat Kutlar Yeni Sinema	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamillo Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Coşkun Şensoy Ses	Sezer Tansuğ A B C
S **Gölgeler** (Shadows)	●●●●●	●●●●	●●●●●	●●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●●●	●●●●●	●●●
S **Kahramanlar Panayırı** (La Kermesse Heroique)		●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●			●●●●●	●●●	
S **İş** (Il Posto)	●●●	●●●●●	●●●●●		●●●●●			●●●●	●●●●	
S **Torbadaki Kedi** (Le Chat Dans le Sac)	●●●●	●●●●●		●●	●●●			●●●●●	●●●●	
S **Küçük Köpekli Kadın** (La Dame au Petit Chien)	●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●		●●●	●●●	●●●●	
S **14 Temmuz** (14 Juillet)	●●●	●●●●	●●●		●●	●●●●		●●●●	●●●●	●●●
S **XIV Louis'nin İktidara Gelişi** (La Prise du Pouvoir..)		●●●	●●●	●●●	●●●		●●●●	●●●●●	●●●	
S **Çocuk Arabası** (Barnvagnen)	●●●	●●●●	●●●			●●●●	●●	●●●	●●●●	
S **Yaşantının Baharı** (La Fleur de l'Age)	●●●	●●●	●●●		●●●			●●●	●●●●	
Sevmek (Att Alska)	●●	●●●	●●●	●●●		●●●●	●●	●●		
Tehlikeli Aşklar (Les Dangereuses)	●●	●●	●●●	●●●		●●●	●●	●●	●●●	●●
Altın Goller (Goal)	●●●	●●			●●●●	●●●		●●●●	●	
S **Pazarları Asla** (Jamais le Dimanche)		●●	●●●		●●	●●●●		●●	●●	
O Hep Benimle (Det Ar Hos Mig Han Har Varit)	●	●●	●●●	●●		●●●	●●	●●●		●
Tuzak (The Trap)	●●●		●●●			●●●		●●●	●●	
Sev ve Öldür (Svegliati e Uccidi)		●●	●●	●●●			●●		●●	
Korkusuzlar (I Morituri)	●●●	●●	●●●			●●				
S **Ölüler Şöleni** (Le Festin Des Morts)	●		●●	●				●●	●●●	
Şerefli Kahramanlar (Shenandoah)					●●	●●	●		●●	
Korkunç İhtiras (The Carpetbaggers)	●	●	●●			●●	●		●●	

Yanlarında S harfi bulunan filmler Sinematekte gösterilmişlerdir